

2

Mircea Doru Lesovici

821.135.1.09
L52

Ironia



ESEURI DE IERI SI DE AZI

INSTITUTUL EUROPEAN

EIH

ȘI DE AZI

752

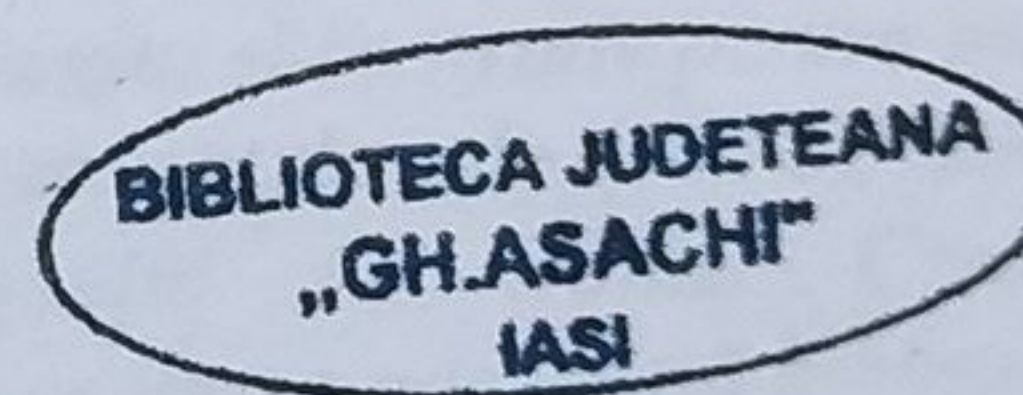
Mircea Doru Lesovici

SL

IRONIA

Ipostaze în poezia română contemporană

Prefață de LIVIU LEONTE



870326

INSTITUTUL EUROPEAN
1999

© Institutul European Iași
ISBN 973-611-020-6

Printed in ROMANIA

PREFAȚĂ

Anii '80 consemnau afirmarea în critica literară a lui Mircea Doru Lesovici, inteligență mobilă și aplicată, impulsionată de dorința de a cuprinde cât mai mult, beneficiind de o invenție stilistică în permanentă ebuliție. Studentul, apoi profesorul și, pentru un timp, după 1990, editorul de la „Junimea” s-a îndreptat cu predilecție spre poezia contemporană astfel că nu a omis nici un nume semnificativ, indiferent de generație sau orientare. Periodicele culturale și literare din deceniul al nouălea și de la sfârșitul celui de al optulea sînt oglinda unei perseverente și competente îndreptări spre terenul în perpetuă mișcare, greu de surprins în discursul critic, al actualității.

Mircea Doru Lesovici nu s-a grăbit să-și antologheze în volume textele apărute în reviste, așa cum au făcut criticii din generația lui, și nu numai ei, iar în ultima vreme a avut o frecvență mai redusă în publicistică. Ne explicăm acum de ce, cînd avem în față cartea Ironia. Ipostaze în poezia română contemporană. Tipic pentru personalitatea criticului și ilustrativ pentru metodă este primul capitol (Scurt istoric al conceptului de ironie), unde își propusese inițial lămurirea conceptului de ironie. Consultînd o bibliografie transformată ulterior într-o adevărată bibliotecă, a dezvoltat capitolul într-un amplu studiu, putînd fi citit și ca un text de sine stătător, în care urmărește istoricul conceptului, modificările de nuanță în cadrul unor invariante, cu puncte de reper la Aristot și du Marsais, cu insistență asupra unor curente precum romantismul, barocul, în mod deosebit romantismul, modernismul, mult discutatul și încă nelimpede postmodernism.

Analiza minuțioasă (ironia ca principiu filozofic, moral, ca aspect al stilului literar, semnele și absența lor), capătă o dimensiune teoretică mai pregnantă în Logica și stilistica ironiei, paragraf scris

cu intenția epuizării fiecărui segment al discuției, cu prezența mereu trează a spiritului critic care impune delimitări de opinii considerate restrictive („figura” în accepția dată de Gérard Genette). Mircea Doru Lesovici citează butada lui Tzvetan Todorov: „Să lăsăm exhaustivitatea celor care se mulțumesc numai cu atât” care capătă, în contextul acribiei demonstrative, valențele unei simpatice autoironii. Oricum, utopia exhaustivității e preferabilă eseisticii care, sub aparența agreabilului, riscă să cadă în amatorism. Și un aspirant la exhaustivitate, cum e autorul cărții consacrate ironiei unde vrea să ofere toate ipotezele, toate combinațiile, își agrementează expunerea cu paradoxuri și jocuri de cuvinte care au rostul de a pune la îndoială sau a contesta adevărurile acceptate: „Negarea nu desființează lucrul negat, ci – din contră – îl întemeiază, acordându-i ipso facto aceeași realitate ca și contrariul său”; „Cu tot paradoxul conformismului său non-conformist și al non-conformismului conformist, Socrate a depășit simplul protest ironic, ca și contestația interiorizată a umoristului”. Concluzia recomandă, spiritual, exhaustivitatea, chiar dacă nu e accesibilă nici celor care se mulțumesc doar cu ea.

Calitățile recunoscute de critic ale lui Mircea Doru Lesovici se desfășoară în partea a doua a cărții: Paradigme ale ironiei în poezia contemporană și Configurații ale ironiei în poezia contemporană. Aici criteriul sistematic se conjugă cu cel istoric, în Paradigme... sînt tratați pe larg șase poeți reprezentativi, de la Emil Botta și Gellu Naum la Nichita Stănescu și Marin Sorescu, în Configurații..., păstrîndu-se un relativ criteriu al generațiilor sau „promoțiilor”, poeții sînt grupați după modurile înrudite ale ironiei, chiar dacă „divergențele”, numite într-un titlu, îi separă, astfel că Adrian Păunescu stă alături de Mircea Dinescu. Comentariul este concentrat, tabloul de ansamblu se conturează în concordanță cu punctul de vedere propus. Operația nu e ușoară, mai ales că, într-o primă etapă, ironia a fost evasiabsentă în lirica de după al doilea război, pentru ca, ulterior, să reapară și să intre în programul așa-numitei „generații '80”. Criticul reliefează continuu interferențele, înrudirile în cadrul unei perioade care își relevă astfel unitatea, cu toată diversitatea formulelor artistice.

Urmărind ipostazele ironiei, interpretarea caută să surprindă mișcările interne ale textelor, „formule și dimensiuni ce se consolidează una pe alta și se subminează în egală măsură” (la Emil

Botta), contrastele care se întrepătrund în lirica lui Gelu Naum: „E un ciudat amestec de îndoială și prudență, aventură și premeditare, dereglare și echilibru, în versuri cu aspect paradoxal de mineral fluid, ce mențin un fel de mișcare moleculară, ceva între fericire și durere”. Intenția sintezei se vede și în titluri, unele din ele norocoase, atrase de magnetii paradoxului: Ironia – „autopsia grației”. Mitologia interogației, interogarea mitologiei. Comentariile consacrate lui Emil Botta, Gellu Naum, Constant Tonegaru sau Marin Sorescu se disting prin pregnanța și coerența discursului critic. Sînt de semnalat numeroasele corespondențe între considerațiile teoretice din prima parte și interpretările din secțiunea a doua. Punctul de vedere al lui Gilles Deleuze (ironia ca „înălțime” și „adîncime”, umorul ca „suprafață”) este valorificat în interpretarea poeziei lui Marin Sorescu. Tot acolo este folosită diferențierea făcută de Ihab Hassan între virtuțile „constructive” și „deconstructive” ale ironiei, în timp ce la Nichita Stănescu este pusă în evidență ironia în ansamblul operei situate, judicios, în descendență manieristă.

Bine și bogat fundamentat teoretic, favorizat de un comentariu critic circumscris obiectului, studiul se alătură lucrărilor de sinteză asupra liricii contemporane. El a fost elaborat conform rigorilor unei teze de doctorat a cărei susținere urma să aibă loc în septembrie 1998. Zeii au vrut însă altfel. Internarea în spital a lui Mircea Doru Lesovici pentru analize de rutină a fost preambulul unui sfîrșit tragic și neașteptat. Omul timid și ironic, reținut în societate, dar fermecător într-un cerc de prieteni, ne-a părăsit. Avea toate datele pentru succes în literatură și în viață. A vorbi despre Mircea Doru Lesovici la trecut mi se pare absurd și neverosimil. Ironia. Ipostaze în poezia română contemporană trebuia să fie o teză de doctorat. A rămas o carte de referință în critica literară.

Liviu Leonte

I. SCURT ISTORIC AL CONCEPTULUI DE IRONIE

„Ironia este un element care reglează principiul măsurii și echilibrului (...) «Ironie, adevărată libertate!», exclamă Proudhon, din adâncul celulei sale «numai tu mă poți elibera de ambiția puterii, de servilismul partidelor, de respectul rutinei, de pedanteria științifică, de admirația față de personalitățile zilei, de mistificările politicii, de fanatismul reformatorilor, de superstiția acestui mare univers și de venerația față de mine însumi»... Ironia este neliniștea”. (Vladimir Jankélévitch, *Ironia*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994, pp.137, 152)

„Cînd intru în jocul [lecturii / scriiturii] îmi pun la îndoială cele mai adînci credințe și obiceiurile cele mai adînc înrădăcinate. Dar oare nu inspir îndoială și nu sînt la fel de vulnerabil, dacă nu față de ceilalți atunci față de spiritul batjocoritor al ironiei, în clipa cînd văd ironii acolo unde nu-s?” (Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, 1974, p.44)

„Ironia nu este decît o mască a nefericirii. E o cale indirectă, un ocol pe care îl fac toți cei răniți în forul lor interior pentru a ascunde starea lor adevărată, pentru a nu vorbi despre propria lor nefericire”. (Emil Cioran, *Convorbiri...*, Ed. Humanitas, București, 1993, p.68)

I.1. Sokrateion. Conceptul de ironie (*eironeia*, gr. = întrebare), se știe, își are rădăcinile în antichitate. Ironia socratică se naște din interogare, prin simularea ignoranței; un șir de întrebări abil condus oferea întotdeauna dreptate interlocutorului care nu o avea, acesta fiind convins finalmente să infirme propriul punct de vedere.

În sens socratic, ironia întoarce în folosul său forțele distructive ale erorii, atacă totodată valorile depășite, dovedind spiritului însuși relativitatea dogmelor și elasticitatea raționamentului, ceea ce nu face decît să sporească puterea de înrîurire intelectuală și morală a ideilor. Căci, refuzînd orice fel de închidere, ironia se dovedește a fi fața *întoarsă* a unei originare vocații a deschiderii și libertății.

În locul adversităților oarbe se instituie un climat de stimulare reciprocă. Atitudinea socratică ne ajută să descoperim una dintre trăsăturile definitorii ale ironiei: simularea ironică este și autoironică. Ironistul, situat între cei ce știu și cei ce nu știu nimic, începe prin a-și recunoaște o inferioritate: o asemenea atitudine – simulată, bineînțeles – are și un anumit coeficient de sinceritate. Spre deosebire de ipocrit, care se ascunde sub masca pe care o poartă, ironistul își compune o mască, exagerată desigur, dar care exprimă ceva din fondul lui profund, autentic, de a fi. Ipocizia este o neadecvare în vederea unei neadecvări, o permanentizare a neadevărului, a neadecvării; ironia constituie o neadecvare sugerată în vederea unei adecvări aspirate. Ironistul înșală și el, dar avînd conștiința că impostura sa este *ghicită*, că ea, impostura, e doar o fațetă care trebuie să dezvăluie, prin contrast (cu atît mai pregnant, deci) adevărul. Enigma și paradoxul vor alcătui, așadar, substanța interioară a acestui mistificator sincer, al lui *homo ironicus*. (Mai tîrziu,

Paul Valéry va considera intelectul domeniul însuși al disimulării; Socrate să fi fost un *Monsieur Teste* al lui Platon?...)

Să mai adăugăm, lucru semnificativ, faptul că ironia lui Socrate era purtată de Eros, de *iubire* (văzută ca o năzuință spre valori superioare). Ironia acestuia este reconfortantă și socializabilă, confraternă. De aceea, ea se întâlnește cu umorul. Formă a libertății gândului, dar și formă a prudenței, gata să cenzureze prin reducere la ridicol, dar și să elibereze de prejudecăți, ironia întoarce individul *rătăcit* spre real, convingându-l că el nu poate fi cu adevărat decât prin *celălalt*. Socrate mobilizează imobilul, dezmargină limitele, promovează inacceptabilul, contestă incontestabilul, transformă prezența în absență, absența în prezență. Ideea se dizolvă în realitatea care treptat se dezvăluie; realitatea se destramă încorporându-se în ideea nou înființată.

Drumul către adevăr trece prin desișul erorilor, al amăgirilor. Se pare că istoria unui om și a tuturor oamenilor e o succesiune de *straturi*, de *măști*, care corespunde unei succesiuni de suflete; nu sîntem nimic, ceea ce căutăm e totul. E, desigur, o diferență între momentul cînd Nietzsche a disprețuit înțeleptul pentru că și-a dat jos masca abia înainte de a muri și admirația de mai târziu față de Socrate, care a descoperit la acesta eficacitatea pedagogică a ironiei; adversar al *măștii* și al *actorului*, Nietzsche termină cu acceptarea lor, ca singură formă de legătură între om și zeu, între om și oameni.

Verbul *exetázein* (= a cerceta, a iscodi, a examina) folosit în numeroase rînduri de Socrate în legătură cu felul și rostul îndeletnicirii sale, conține *doctrina* sa despre adevăr. Pentru el, adevărul nu reprezintă un conținut logic asimilabil printr-o *paideia* universală, mai precis printr-o *máthesis* universală. Adevărul socratic nu este *idéa* platonicească. *Paideia* e aici cercetarea laborioasă a sinelui propriu sau al celorlalți, cercetare care nu-și proiectează un adevăr în afara ei; ea își conține propriul adevăr lăuntric, sporit, îmbogățit, dar niciodată asimilat, cuprins în întregime. Cercetarea socratică nu sfîrșește cu

adevărul, ci e chiar drumul adevărului, adică drumul pe care adevărul însuși îl face, și-l croiește. Dilema va avea întotdeauna ceva de spus, pentru că, oricît ar vorbi despre sine, nemulțumită, va mai găsi ceva de adăugat.

Cuvintele vor fi unica (re)sursă a celui ce declară că nu știe nimic. Cu siguranță, cel puțin, se va strădui să știe ce spune.

Adeseori, Socrate ține să se încredințeze de *provisoratul*, de *incertitudinea* ce înconjoară cuvîntul său, care s-ar cuveni – pare-se – să fie inserat sferei jocului. Astfel, în mod frecvent, Socrate îi apare interlocutorului din dialoguri a glumi, a se juca (*paizein*)¹. (La capătul dialogului din *Phaidros*, declară deodată: „Ne-am jucat destul în discursuri” (*Pepaisto hemin ta peri logous*)². Pentru Alcibiade din *Symposion*, Socrate are laturi sublime, dar și care stîrnesc rîsul, petrecîndu-și „viața luînd în răspăr și ironizînd oamenii”³, într-un fel de „dramă satirică și silenică”⁴. E greu de spus dacă ridicolul lui Socrate este autentic sau e doar introdus de către relatarea plină de subiectivitate și exaltată a lui Alcibiade, în orice caz, siguranța cititorului e subminată cu subtilitate. În *Symposion*, între cititor și *fapt* se interpun ecrane care relativizează totul, plasînd lucrurile în sfera ludicului ironic. Alteori, în *Gorgias*, cînd Socrate afirmă lucruri cu totul paradoxale, interlocutorul se întreabă dacă acesta „glumește sau e serios”, mărturisindu-și incertitudinea cu privire la spusele filozofului⁵. Arta pe care o practică Socrate e și „de dragul jocului” (*paidias charin*); nu e „sigură, clară” (*saphes*)⁶.

¹ Platon, *Phaidros*, 234 d.; in: *Opere*, trad. de Liana Lupaș și Petru Creția, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, p. 100

² *Ibid.*, 278 b.

³ Idem *Symposion*, 216 e.

⁴ *Ibid.*, 222 d.

⁵ Idem, *Gorgias*, 281 b.

⁶ Referindu-se la dificultatea interpretării ironiei socratice, G. Reale nota: „Acest aspect al ironiei lui Platon complică interpretarea anumitor dialoguri, pentru că filozofia nu recunoaște explicit ficțiunea ironică și înlocuiește o

Iubirea afirmă: fiind cel mai înțelept, Socrate spune, din oficiu, adevărul: fiind cel mai drept, Socrate face întotdeauna binele. Platon va zice: dimpotrivă, numai *fiindcă* spune adevărul, Socrate e și cel mai înțelept și numai *fiindcă* face binele e și cel mai drept. Iubirea afirmă, în sfârșit: îl iubesc pe Socrate și de aceea el este cel mai bun și, de asemenea, cel mai înțelept și cel mai drept. Platon răspunde: *voi demonstra* că Socrate are o mulțime de calități, ceea ce justifică iubirea pe care se cuvine să i-o purtăm. Vedem deci cum filozofia vrea să demonstreze absolutul iubirii și exclusivitatea sa. Altfel spus, ironia se va izbi de rezistența incompletitudinii demonstrative, cât și de bariera publică a indiferenței, a disprețului sau prejudecăților. Ironia se luptă, prin urmare, cu imposibilul în același fel, însă aparent fără speranță în care Iacob se luptase cu îngerul. Dar surprinzător este că, în faptul zilei, amîndoi par a fi biruit... Ambiguitatea străbate peste tot în *Parmenide*. Înțelegerea dialogului pare la îndemînă, așa cum în lumina limpede munții ne apar situații la o înșelătoare apropiere.

Asimetria dialogului socratico-platonician contrastează cu relativa simetrie a dialogului real. Trebuie remarcat faptul că pretențiile epistemologice și propedeutice ale dialogului se întemeiază, în ultimă instanță, pe două presupozitii ce permit *agon*-ului să se desfășoare și care par de la sine înțelese: *inocența* celui care întreabă și *libertatea* celui ce răspunde.

Cel ce întreabă – Socrate, de obicei – pare „inocent” deoarece, mai întîi de toate, el lasă impresia de neștiință; căci, dacă ar ști, la ce bun s-ar mai obosi să întrebe? A pune o întrebare înseamnă în opinia curentă o dovadă de ignoranță în chestiunea ce face obiectul întrebării și, totodată, ca o dorință de instruire. Tipul ideal al întrebătorului și al „inocentului” deopo-

mască veche cu una nouă înaintea cea veche să fie lepădată cu totul”. După acest autor (și nu este deloc singurul): „Ironia platoniciană are o adîncă semnificație metodologică”. (G. Reale, *A History of Ancient Philosophy*, New York, 1990, p.25)

trivă este copilul. Acesta își petrece o bună parte din timpul cînd nu doarme ori nu mănîncă sîciindu-și părinții și educatorii cu un potop de întrebări, dintre care cele mai caracteristice sînt cele de tipul „ce este” și „de ce”, foarte frecvente și la Socrate. În consecință, putem spune că filozoful își asumă rolul copilului în pasajele pur dialectice, după cum, așa cum am văzut, în alte situații el știe să joace rolul părintelui povestitor. În fond, atmosfera de „poveste” și de „glumă”, de „joc” se menține astfel, iar personajul „Socrate” devine tot mai dificil de caracterizat univoc.

Ca atare, întrebarea nu este nici „afirmație” (*kataphasis*), nici „negație” (*apophasis*), dat fiind că în baza ei nici nu se alătură, nici nu se despart un predicat și un subiect (logice). De aceea, întrebarea nu poate fi nici adevărată, nici falsă (ori chiar mincinoasă); dar, înfățișîndu-se ca fiind situată „dincoace” de adevăr și de minciună, întrebarea – printre altele, veritabilă „instituție” a copilăriei – nu poate fi, s-ar părea, decît inocentă. Nu poți fi învinuit de ceva atunci cînd *numai* întrebi, fiindcă nici nu afirmi, nici nu negi, deci nu înfățișezi un lucru ca fiind ceva sau fiind într-un anumit fel, nici ca nefiind ceva sau într-un anumit fel. Neînfațișîndu-se drept un *logos apophantikos*, întrebarea pare atunci să se sustragă tocmai responsabilității pe care „maturitatea”, ca vîrstă a cunoașterii binelui și a răului, a adevărului și falsului, ar presupune-o.

În fapt, lucrurile nu stau deloc așa; întrebarea nu este nicidecum inocentă, și aceasta nu doar în cazurile particulare ale așa-zisei întrebări retorice, în realitate una ce-și conține aproape implicit propriul răspuns. Desigur, în sens strict, Aristotel are dreptate (întotdeauna Aristotel are dreptate *stricto senso*!): întrebarea nu este un *logos apophantikos* și nu poate fi caracterizată nici ca adevărată, nici ca falsă. Totuși, faptul că ea poate fi numită „bună”, „proastă”, „nepotrivită”, „insolentă”, „absurdă”, „firească” etc. demonstrează că natura sa este mai complicată.

Remarca esențială se pare a fi aceea că orice întrebare se bizuie întotdeauna pe un *context interogațional*, în care ea se

înscrie și pe care-l presupune cu necesitate. Chiar dacă întrebarea în sine nu conține nici o comunicare falsă ori adevărată, contextul ei interogațional (de care ea nu poate fi izolată) *conține neapărat valori de adevăr sau de fals*. Fiindcă acest context este alcătuit din afirmații și negații, el poate fi, parțial sau total, adevărat sau fals. Pentru a fi inocentă, întrebarea ar trebui să se formeze în afara unui context interogațional, ar trebui să fie întrebare „pură”. Or, aceasta este o imposibilitate, iar faptul că adesea contextul este implicit și asumat spontan nu înseamnă deloc că el nu există. Chiar dacă ea însăși stă în afara falsului și a adevărului, întrebarea rămâne totuși dominată de fals și de adevăr, deși această dominație se ascunde și se îmbracă în inocență.

„Întreabă” = „nu te sfii”, „nu te teme”, pune orice probleme, căci nu ești vinovat pentru ea sau consecințele ei, nu ești responsabil, ești asemenea unui copil. Ți se va răspunde din partea unei instanțe pe care nu o constrângi, care, prin urmare, este liberă și deci, asemenea unui părinte, își asumă întreaga responsabilitate.

Numai că, asemenea inocenței celui ce întreabă, și libertatea celui ce răspunde ține de o iluzie. Așa cum nu există întrebare în sine, izolată, nu există nici răspuns în sine: un anumit context interogațional stă la baza ambelor.

Scrișul platonician caută să se apere autosubminându-se: ca scris, ca artă. La un moment dat, această apărare devine atac: cenzura însăși ajunge să fie pătrunsă de antinomii și se autosubminează, spre binele operei. Nu claritatea, nu puritatea absolută, nu noncontradicția – asociate ideilor eterne și perfecte, mereu aïdoma cu sine – au triumfat cu textul salvat de-a lungul vremurilor, ci ambiguitatea, distincțiile oarecum neclare, o anumită incompletitudine, camuflajele de tot felul.

Să însemne aceasta că ambiguitatea și penumbra – ori cel puțin unele forme înrudite ale acestora – sînt apte de mai multă plenitudine ontologică decît claritatea și precizia?

Cîțitorul are tendința de „a intra în joc”, identificîndu-se mai mult sau mai puțin cu vreunul dintre interlocutorii lui Socrate ori chiar cu acesta. Iată atunci că, în chip paradoxal, interlocutorul lui Socrate (deci, implicit, și cîțitorul) inițial neaderent la propunerile avansate de acesta sau extrem de încrezător în propriile sale convingeri, ajunge deodată să afirme aserțiuni în acord cu cele ale lui Socrate ori contrare judecăților sale inițiale¹. Ironia înseamnă deschiderea unei căi spre a căpăta conștiință de sine și a lua cunoștință de ceea ce este în sine.

Cu tot paradoxul conformismului său non-conformist și al non-conformismului conformist, Socrate a depășit simplul protest ironic, ca și contestația interiorizată a umoristului. Ironia și umorul l-au dus pe filozof pînă la limita lor, acolo de unde începe domeniul tragicului: Socrate n-a subminat ceea ce era lipsit de esențialitate și de adevărul său propriu, ci a acceptat martirajul, a ales moartea ca preț al victoriei. Murind, demonstrează că nu moartea este tristă, ci viața trăită fără o motivație superioară. Cel care a învățat pe alții cum să trăiască, a știut să-i învețe și cum trebuie să moară.

Ironia socratică a făcut ca gnoseologia să caute încă, ontologia să vrea să-și limpezească chipul în oglinzi, etica rămînînd –, și ea, o retortă cu elemente... în „clopot” și în „clocot”.

¹ Semnificative rămîn și următoarele: „Prostia sîntem noi. Noi sîntem prostia, nu există scăpare din acest cerc, deopotrivă vicios și filozofic. În sensul cel mai istoric al termenului, deoarece ne amintim de acel Socrate încoronat filozoful numărul unu pentru că a dat cel mai bun răspuns la îndemnul oracolului «cunoaște-te pe tine însuși». Formula sa «știu că nu știu nimic» a fost o nouă modalitate de a se raporta la sine, fără emfază și fără a se considera drept specialistul autotămăduitor al unei boli de care ar rămîne străin. «Cunoaște-te pe tine însuși» sugerează cu blîndețe: «Nu uita că ești ignorant» și îndeamnă: «Cunoaște-l pe imbecilul din tine» (...). Cu toate acestea, faptul că am încercat să traversăm, lipsiți de filozofie, un întreg secol, adică fără să dăm o clipă de atenție prostiei, nu pare să ne fi făcut deloc mai prudenți”. (André Glucksmann, *Prostia*, Ed. Humanitas, București, 1992, p.8)

870326

I.2. Reconsiderări: diferențe și repetiții. Într-un fel va fi înțeles Socrate de Platon (dialogul din *Gorgias*, bunăoară, constituind o capodoperă ironică), altfel de Aristotel. La Socrate ironia, înainte de toate, posedă funcția de stimulent al cunoașterii, rolul ei fiind nu să ducă la *rezultate*, ci să problematizeze evidente și certitudini, să asigure deschiderea infinită a ideilor. Aristotel va plasa ironia socratică mai ales într-un context moral; ironia ar fi un fel de terapie împotriva vanității. Pentru el, ironist este cel care nu se *compromite*. Aristotel „nu gustă” sarea falsei umilințe. El nu vede ironia decât sub aspectul ei privativ: de ce să spui pe scurt când știi s-o faci pe larg?; acest *minus* ar fi aproape o sfidare a rațiunii! „Mai puțin decât adevărul” înseamnă mai puțin decât ar trebui!

Una din constatările cele mai importante din întreaga teorie a logicii, făcută încă de Aristotel, este aceea că „falsul implică orice”. În *Analitica primă* este notat: „Din premise adevărate nu este posibil de tras o concluzie falsă, dar o concluzie adevărată poate fi trasă din premise false”¹. Observația revine în *Organon (Topica)*.

Dacă adevărul ar fi rezultatul univoc al adevărului, iar falsul rezultatul univoc al falsului, lucrurile ar fi clare; dar adevărurile ironice mediate de fals arată că *logica* (căreia Kant mai târziu îi va sublinia rolul de „apreciere și corectare” a cunoașterii) este, totuși, nu de puține ori, o convenție frumoasă, cvasi-iluzorie, a încercării noastre de limpezire.

Aristotel va introduce ironia printre figurile retorice: a numi obiectele prin nume contrarii, uzînd astfel de „antifrază”. De aici vor pleca retorii romani. Pentru ei, ironia este *simulare per contrarium*, figura retorică lăsînd a se înțelege contrariul a ceea ce se spune. Aici își va găsi rădăcinile și silogismul primilor scriitori moderni, care vor considera însăși existența

¹ Aristotel, *Organon*, Ed. Științifică, București, 9, 170b., 10, 171a., 1963

umană ca ironică; atît prin origine (păcatul originar), cît și prin finalitatea sa (absurditatea morții): (1) dacă viața este o eroare logică; (2) dacă omul este un animal înzestrat cu gîndire; (3) atunci omul viu e o ironie încarnată.

Ca Momus (zeul ironiei la greci), Zen, în Extremul Orient, e adeptul dezimplicării din sistemele de existență constrîngătoare. Idealul său, revendicat de la tradițiile taoiste, este omul întors la starea primordială prin regăsirea purității copilăriei; în literatura Extremului Orient (ca și în sculptură și în iconografie), apare frecvent Budda-Burtă-Mare; cu surîsul caraghios lăsat peste toată fața, cu pîntecele grotesc dezvelit, acesta poartă un prunc în spinare și o droaie de pușlamale după el. E imaginea omului sustras oricăror determinări. Coincidența între predica *zen* și registrul ironic – umoristic nu e accidentală, nici periferică¹.

Din cele șase categorii ale rîsului prezente în scolastica buddistă, mergînd de la zîmbetul imperceptibil, ironic (*sita*) pînă la hohotul nestăpînit (*atihatita*), *zen* și le alege pe cele mai gălăgioase. Atitudinea omului *zen* e una umoristic – ironică. Definiția dată mai târziu de Kant comicului, conform căreia rîsul ar fi afectul (și *efectul*, n.n.) care provine din transformarea bruscă a unei așteptări încordate în nimic, se potrivește, s-ar părea, chiar mai mult spațiului extrem-oriental. Fiindcă ironia și umorul occidental realizează o deviere a așteptării, care, în loc să se dizolve în nimic, e confruntată nu atît de des cu vidul de sens, cît cu *altceva*, cu un *alt* sens. Comună e, în ambele cazuri, surparea tiparelor *date* ale existenței. Din spiritul ironic, se pare, s-a născut *haiku*-ul (lit., „versuri glumețe”), cu analogele sale comice (*senryu*) și *kyoka* (lit., „versuri de-a-ndoaselea”).

¹ *Evantaiul cu noroc*, Ed. Univers, București, 1992, Selecție, cuvînt introductiv, traduceri de Stanca Cionca, Elena Mocanu și Ion Dianu, pp.7–14

Clasicismul, dacă revenim la spațiul european, va vedea în ironie un act rațional, justițiar. Ironistul suferă din cauza unei erori existente, reale, și tinde să o îndrepte, nesuportînd deformarea adevărului; spunînd *neadevărul*, el ține să îndrepte lucrurile, reconferindu-le echilibrul necesar. În *Pensées*, Pascal va considera că nimic din ceea ce i se oferă sufletului nu e simplu, iar sufletul nu se oferă niciodată simplu vreunui obiect; de aici plînsul și rîsul în fața aceluiași fapt de viață. Vorbînd despre Pascal la capitolul *Ironie*, Henri Morier¹ făcea următoarele afirmații: „Dumnezeu este prezent, dar are vreri ascunse. Omul propune, Dumnezeu poruncește. Cuvîntul Sfîntului Paul care spune că înțelepciunea lui Dumnezeu e nebunie în această lume josnică și că înțelepciunea de aici, de jos e nebunie în ochii lui Dumnezeu arată tocmai că inversarea valorilor este în conformitate cu condițiile ironiei.”

Tragedia omului – după Blaise Pascal – rezidă din conștiința de *rotiță* în marele mecanism al vieții, unde individul nu e decît un actor cu partitura impusă, și din tentativa acestuia, mereu reluată, de a-și găsi un rol pe măsura setei de real; ție îți revine să decizi cum poate fi mai bine jucat rolul ce ți s-a dat, dar alegerea lui revine altuia. (Mai tîrziu, Diderot va considera că actorul seamănă întrucîtva cu *înțeleptul* descris de stoici, în cazul căruia liniștita constanță interioară face naturală reprezentarea *rolurilor* impuse de destin. Într-o anumită măsură, acest actor îl prefigurează pe ironistul romantic. Diderot însuși vorbește de *persiflaj*: „Ce va să zică, așadar, un mare comediant? Un mare persiflator tragic sau comic căruia poetul i-a dictat discursul său”².)

Ironia clasică e adepta unei atitudini echilibrate între exagerările unei imitări haotice și artificiile ce pot rezulta. Subminarea regulilor, începută încă prin dezvoltarea burlescului în

¹Henri Morier. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., Paris, ed. a II-a, 1970, p.571

²Diderot, *Oeuvres esthétiques*; apud Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Ed. Meridiane, București, 1992, p.100

interiorul literaturii clasice, este completată de apariția unor genuri și specii noi, inexistente în clasificările lui Aristotel.

Elemente ale clasicismului, în primul rînd ideea utilității morale, se continuă pînă în literatura iluminismului, întîlnindu-se mai tîrziu cu unele dintre dominantele preromantice sau romantice.

Émile Faguet îi ironiza pe comentatorii *Artei poetice* care dădeau *rațiunii* (*raison*) lui Boileau sensul de *rațional* (*rationnel*) și nu de *rezonabil* (*raisonnable*); Thibaudet, revenind asupra termenilor, va considera că raționalul e rațiunea care construiește, rezonabilul – rațiunea care apără.

Ironia clasicilor va sugera că nu există *adevăr* decît acolo unde este *universalitate*, *permanență*.

Gustul clasic al măsurii a fost din ce în ce mai mult înlocuit de gustul baroc al varietății, bogăției, ostentației. O vreme paradigma ironică nouă a coexistat cu vechea doctrină. Îndemnînd la reflecție, la reculegere, ironia clasică își căuta unitatea imobilizîndu-și toate părțile în funcție de un centru fix. Ironia barocă (numită, deseori, manieristă) introduce instabilitatea, ascunde cu plăcere regula, descompunînd structurile prin deformări sau disonanțe. Impersonalismului clasic îi ia locul subiectivismul. Între alții, Ludovico Antonio Muratori, John Dryden rămîn reprezentativi pentru ceea ce s-a numit „evadarea din clasicism”; ei sînt adepții *varietății* și *amestecului*: „Permanența tonului grav – scrie Dryden – ține spiritul nostru prea mult încovoiat (...) ar trebui să ni se ofere argumente mai puternice pentru a mă convinge că înduioșarea și umorul cuprinse în același subiect s-ar distruge reciproc”¹. Față de percepția obișnuită a lucrurilor (înțelegem un lucru cu certitudinea că este *așa* și nu *altfel*), percepția ironică determină o dedublare a conștiinței provocată de faptul că ea ne oferă, în același tip, două percepții ale unuia și aceluiași obiect. De aceea e adesea mai cuprinzătoare și mai „exactă” decît per-

¹ *** *Clasicismul*, Editura Tineretului, București, 1969, vol. II, p. 294

ceptia strict comică sau tragică. Efectul rezultă din instabilitatea de nivel între cele două. Jocul imaginilor antrenează artistul într-un spațiu mental al riscului, din care nu întotdeauna poate ieși învingător. În echilibrul clasic dintre *similitudo* și *pulchritudo*, dominantă devine *forma ca deformare*, *imaginea-care-își-caută sensul*.

Întregul veac al XVII-lea francez este preocupat de forme ale iluminării prin rațiune, de rîs și ironie. După Descartes, ironia ar fi o reacție față de *nepotrivire*, față de o meteahnă.

Sugerînd unele ipoteze asupra cauzalităților deriziunii (fără să le conceptualizeze), Descartes se înscrie astfel în tradiția greco-latină, pentru care rizibilul se situează în registrul degradării, al devalorizării. Rîsul are consecințe morale: „Lua-rea în rîs sau bătaia de joc este un soi de plăcere amestecată cu dispreț, care ia naștere atunci cînd observi la o persoană pe care o credeai onorabilă existența unei metehne (...) Cînd acest lucru se petrece pe neașteptate, surpriza mirării este cea care te face să rîzi...”¹

Deriziunea ironică este pentru Hobbes „o patimă fără nume”: „Ca să glumim fără a insulta trebuie să vizăm doar stupidități sau defecte, făcînd abstracție de persoane; și atunci tot ce ne înconjoară poate fi susceptibil de ironizare; cine rîde pentru sine însuși trezește suspiciunea celorlalți și-i obligă la auto-supraveghere”².

Există în secolul al XVIII-lea, secol în care jocul inteligenței pare monoton și oarecum facil, prin plăcerea de a trăi și a sărbătorilor galante, un spirit al „rezistențelor”, și al „sinuo-zităților”: „Ironia din *Serisorile persane* și din *Candide*, ironia lui Swift și a lui Sterne, aceea a lui Lichtenberg, cu minunata

¹ René Descartes, *Oeuvres*, vol. IV, Paris, 1842; apud A. Stern, *Philosophie du rire et des pleurs*, Paris, P.U.F., 1949, p.63

² Thomas Hobbes, *De la nature humaine (On Human Nature)*, trad. Holbach, Vrin, Paris, 1971, pp.96-98

lui agilitate, evocă natura unui dansator pe sîrmă, lejer, aerian, în echilibru pe firele de păianjen. Ironia pare a scăpa gînditorului terestru, dar cu prețul unei tensiuni a întregii sale ființe: la cea mai mică neatenție, dansatorul poate cădea în abis”¹.

Cu timpul, ironia va fi tot mai mult înțeleasă în sfera esteticului. Totodată, sub presiunea atotputernică a raționalismului dominant, sensul plinar al ironiei socratice se diminuează sau chiar se pierde.

Contrastele și paradoxurile duc la ceea ce s-a numit „disputa bufonilor”, la o mișcare continuă între pesimism și optimism, la opoziții oscilante între ordine și libertate, tradiție și modernitate, ca într-o mișcare a unei *roți a norocului*: o roată a antagonismelor perpetuate.

Apar francezul *esprit*, englezul *wit*. Germanul *Witz*, etimologic, se trage din aceeași rădăcină cu *Wissen* (aceasta însemnînd în sec. XVI-XVIII, în primul rînd facultatea de a combina rapid și ingenios idei, altfel spus, – putere de asociație). Pentru foarte mulți, ironia ar fi o formă a sociabilității, o metaforă a salonului galant. Înțelegerea aceasta nu e străină de subțirimea agreabilă de moravuri a lui Aristotel. Contemporanul lui Voltaire, Du Marsais de la care Genette a pornit nu de puține ori în observațiile sale teoretice de azi, definea ironia în următorii termeni: „o figură prin care vrem să lăsăm să se înțeleagă contrariul celor ce spunem: drept care, cuvintele folosite în ironie nu sînt luate în sens propriu și literal”². Boileau, care nu i-a recunoscut lui Quinault meritele, a declarat prin ironie: „Declar răspicat: «Quinault este un Virgiliu»”; voia să spună (și, în felul său, a spus-o!) că este un poet, totuși, fără nici o valoare³.

În perioada iluminismului, Buffon ne oferă o definiție a efectelor *rîsului*. Descrierea dovedește o bună observație a fizionomiei, a comportamentului uman; claritatea, detalierea

¹ Georges Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières*, Payot, Paris, 1976, pp.20-21

² *Des Tropes...*, Jean-Baptiste Brocès, Paris, 1730

³ Du Marsais, *Despre tropi*, Ed. Univers, București, 1981, pp.125-126

serioasă par a fi însă realizate parcă spre recunoașterea comportamentului uman de către ființe de pe alte planete, stîrnind astăzi zîmbetul. Iată-o: „Rîsul este un sunet întretăiat subit și în mai multe reprize printr-un fel de tremur marcat exterior prin mișcarea pîtecului, care se ridică și coboară precipitat, colțurile gurii se depărtează de obraji, care sînt strînși și umflați: aerul, de fiecare dată cînd pîtecul coboară, iese pe gură cu zgomot, și se aude un hohot al vocii repetat în continuare de mai multe ori, uneori pe același ton, alteori pe tonuri diferite. În acele mișcări ale sufletului mai tandre și mai liniștite, colțurile gurii se depărtează fără ca aceasta să se deschidă, obraji se umflă, și la unele persoane se formează în fiecare obraz, la o mică distanță de colțurile gurii, o ușoară adîncitură numită *gropiță*”¹.

„Voltaire – scrie Immanuel Kant – spunea că cerul ne-a dat, pentru a compensa numeroasele mizerii ale vieții, două lucruri: *speranța* și *somnul*. El ar fi putut să adauge și *rîsul*, dacă mijloacele de a-l provoca la ființele raționale ar fi foarte ușor de găsit, iar agerimea minții sau originalitatea dispoziției care sînt necesare pentru aceasta nu ar fi tot atît de rare”².

I. 3. Ironia romantică. Cu timpul, ironia apare tot mai des în ipostaza de *ingenium* (ipostază care se va extinde la romantici, odată cu apariția conceptului de *geniu*). De fapt, romanticii sînt cei care redescoperă sensul adînc al ironiei: „Sensul de «rîs redus» cu cea mai largă răspîndire în timpurile moderne (mai cu seamă începînd cu romantismul) este ironia”³.

Din punct de vedere istoric, s-a observat, ironia e prezentă mai ales în momentele de criză sau în perioadele de sfîrșit ale unui ciclu istoric, fiind legată de stările de deza-

¹ Buffon, *Histoire naturelle de l'homme*; apud M. Popa, *Comicologia*, Ed. Univers, București, 1975, p.84

² apud André Glucksmann, *op. cit.*, p.90

³ Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară*, Ed. Univers, București, 1974, p.135

măgire, cînd societatea și-a epuizat credința în anumite idealuri sau a asistat la prăbușirea lor.

De altfel, unii comentatori consideră întregul curent romantic drept o asemenea „perioadă de tranziție” sau „epocă suspendată”, și anume, ca moment intermediar între spiritualitatea conceptuală a iluminismului și atitudinea volitivă morală a secolului al XIX-lea; în consecință, el va avea trăsături luate de la amîndouă, dovadă amestecul de ironie și *Weltschmerz*, amestec în care ironia păstrează dominația rațiunii, în timp ce în *Weltschmerz* se anunță voința morală, încă neputincioasă¹.

Din punct de vedere istoric, ironia devine forța motrice, care, prin gradații succesive, asigură continua agilitate a spiritului. Frații Schlegel restituie noțiunii, între primii, funcția ei originară de element al poeziei și filozofiei, transformînd ironia în garanția proteismului permanent al existenței umane. Proteismul acesta implică însă și riscul risipirii în inconsistența lăuntrică, negația continuă fiind pîndită de primejdia unei disponibilități absolut libere, dar egală cu vidul, cu nimicul. Cum fondul ultim al existenței e inefabil, romantismul descoperă neputința de a exprima esența lumii și a ființei.

Fr. Schlegel va regăsi specificul ironiei socratice și, odată cu acesta, cîteva din rădăcinile ironiei veacului său: „Ironia socratică e unica disimulare consecvent spontană și consecvent lucidă... În ea totul trebuie să fie glumă și seriozitate totodată, totul trebuie să fie cu fidelitate descris și totodată adînc travestit... Ea cuprinde și provoacă un sentiment de indisolubilă contradicție între condiționat și necondiționat, de imposibilitate și necesitate a unei comunicări totale. Ea este cea mai liberă dintre licențe, pentru că grație ei te depășești pe tine însuși și totodată cea mai riguroasă, pentru că ea e necondiționat necesară”².

¹ v. August Vetter; apud Mădălina Diaconu, *Pe marginea abisului. Sören Kierkegaard și nihilismul sec. al XIX-lea*, Ed. Științifică, București, 1966, pp.108-109

² apud Marian Popa, *op. cit.*, p.187

La un moment dat, Kierkegaard consideră romantismul și ironia echivalente: ironiei și ironistului, s-ar putea să le spunem romantism și romantic, căci, afirmă danezul, e desemnat același lucru.

Romanticii, așadar, sînt atrași de polifonia discordantă a ironiei, intenționînd realizarea unei „simfonii a contradicției”. Se tinde astfel la starea ideală de *coincidentia oppositorum*. „Rațiunea are nevoie de imaginația și de iluziile pe care ea le distruge; adevărul de fals; substanțialul de aparent (...) Ființa celor vii e în contradicție esențială și necesară cu ea însăși”¹. Ironia e o expresie a nostalgiei totalității dintîi, a dorinței de a pătrunde în întimitatea spațiului și a timpului original, „pe cînd nu era moarte, nimic nemuritor”, cum spune Eminescu, el însuși una din vocile cele mai profunde ale ironiei romantice.

Ironia va crea un amalgam din categoriile pe care raționalismul clasic le separase: „o emoție romantică firește că este copleșitoare, sintetică și dominantă. Se întrece pe sine; dragostea, de exemplu, devine panteistă și cosmică; religiozitatea este erotică, senzuală; arta devine religie, iar morala o artă; bucuria, la rîndul ei, crede de bună cuviință să pară neliniștită, amară”². Dacă ironia clasică e aplicabilă mai ales la domeniile eticii și axiologiei, cea romantică privește îndeosebi ontologicul și esteticul; ironia clasică manevrează adevăruri imanente, cea romantică se va raporta la sinele absolut și la transcendent.

Solger, rejudecînd conceptul de ironie, va expune procesul dialectic al acesteia: infinitul expiră în finit, ideea se năruie în realul în care se dezvăluie; cu alte cuvinte, în același timp, ideea se neagă ca infinită sau generală și se afirmă ca finită sau particulară. Dar ea neagă, la rîndul ei, această negație și se reafirmă astfel ca universală. Ironia este conștiința revelației prin care absolutul, într-un moment fugitiv, se realizează,

¹ Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*; în: *Tutte le opere*, Milano, 1957, p.924

² Vl. Jankélévitch, *op. cit.*, p.173

și prin aceeași lovitură se distruge; poezia ar fi tocmai momentul *treceții*, frumoasa și fragila aparență care expune și totodată spulberă ideea. Fr. Schlegel vedea în paradox condiția *sine qua non* a ironiei. (Înainte de el, Karl Solger era convins că ironia înseamnă recunoașterea faptului că lumea este paradoxală în esența sa și că numai o atitudine ambivalentă poate cuprinde totalitatea sa contradictorie.) Comentîndu-l pe Fr. Schlegel, D.C. Muecke va caracteriza ironia romantică (pe care o găsește apropiată de aceea a lui Joyce sau Thomas Mann) în următorii termeni: „artistul – consideră acesta – se află într-o poziție ironică din mai multe considerente; pentru a scrie bine el trebuie să fie atît creativ, cît și critic, subiectiv și obiectiv, entuziast și realist, emoțional și rațional, perfect conștient dar și în voia inspirației venite din inconștient. Opera acestuia sugerează a fi despre realitate, fiind totuși ficțiune; el simte nevoia de a avea o adevărată ori completă imagine despre realitate, dar știe că acest lucru e imposibil, realitatea fiind infinit (in)comprehensibilă, plină de contradicții și într-o continuă devenire, încît și o imagine veridică va fi cu atît mai completabilă decît o alta, cu cît a fost mai complexă”. Concluzia ar fi că „singura posibilitate deschisă artistului adevărat este să rămînă în interiorul operei sale, dar, simultan, să încorporeze *plus conștiința* ironice sale poziții chiar în operă și astfel să producă ceea ce va fi”¹.

Frații Schlegel au folosit deseori termenul de ironie vorbind despre obiectivitatea și libertatea artistului în raport cu opera sa. A.W. Schlegel afirmă că Shakespeare, deși își înzestrează fiecare personaj cu atît de multă viață încît nu ne putem îndoi de simpatia lui pentru ele, este egal detașat de fiecare și de toate; astfel că piesele sale nu exprimă propria lui subiectivitate, ci *întreaga lume* (și acest lucru, pentru Goethe, este chiar marca artistului autentic). Aceeași ironie a distanței oarecum demiurgice a autorului față de lumea creată de el, pe care

¹ D.C. Muecke, *Irony*, Methuen, London, 1970, pp.15-20

frații Schlegel o găsesc la Aristofan, Petrarca, Cervantes, Goethe, o vom afla mai târziu în ironia unui Mallarmé, Baudelaire sau Eminescu.

Comentînd conceptul de ironie, D.C. Muecke îl situează pe Connop Thirlwall în imediata apropiere a fraților Schlegel. Îi reține atenția mai ales un lung articol din 1833: *Despre ironia lui Sofocle*. Thirlwall citează *Antigona* ca operă ironică prin aceea că prezintă în mod imparțial două puncte de vedere cu aceeași pondere, dar opuse. Sîntem aproape aici, de ideile lui L. Tieck, prietenul lui Solger. Pentru el ironia nu trebuie înțeleasă ca simplă detașare, persiflare ori gratuitate comică. La interferența gravității celei mai profunde și a înclinației autentice spre joc, „ea reprezintă pentru poet facultatea de a domina materia: ironia îl oprește de a se pierde în aceasta și-l ferește de o concepție unilaterală asupra lucrurilor, de tendința vană de a le idealiza”¹.

La romantici, scrie Albert Béguin, comentîndu-l pe Tieck, ironia este „organul de echilibru cu ajutorul căruia poetul poate să îmbrățișeze viața însăși a devenirii exterioare și interioare, fără să se angajeze pe de-a-ntregul sau să se înece în ea”².

Ironia este puterea de joc a romanticilor, puterea de a jongla cu esențele fie pentru a le lega, fie pentru a le recrea. Ea relativizează lucrurile în primul rînd prin imaginație și vis, în spațiul cărora totul este posibil; viața devine vis și visul viață, aparența și esența își schimbă infinit rolul și locul. Falsă nai-vitate și luciditate extremă, ea subminează ordinea impusă, tot ceea ce pare definitiv, strict, pasibil să îngrădească ființa liberă. Romanticul își propune să fie *altul*, se caută în altul, prinzîndu-se și pierzîndu-se uneori într-un joc amețitor de oglinzi, măști, umbre, imagini multiplicat ale propriului chip. De aici o dublă ipostază: a neputinței identității cu sine și a permanentei

¹ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Ed. Univers, București, 1970, pp.295-296

² *Ibid.*, pp.295-296

căutări a alterității. În *Prințesa Brambilla*, E.T.A. Hoffmann dovedește că teatrul este această lume a noastră interioară; noi înșine în ea sîntem „figuranți și actori”. Autorul are în mîinile sale existența și inexistența mereu revocabile ale personajelor: prin ele, ne dă o lecție de ironie. Regatul Urdar, situat la începuturile lumii, este mai întîi oglinda în care conștiința artistului produce spectacolul lumii și istoria lui; e prisma prin care el însuși se refractă, se diversifică în magician și demon, în personaje princiare, în actori, în șarlatani – dîndu-i însă fiecăruia dintre ei o parte din funcția creatoare pe care el a exercitat-o evocîndu-i: toate personajele lui sînt artiști, și toți îl desemnează, la diferite grade de putere, pe scriitorul absolut liber, ipostazele acestuia. În seria oglinzilor, chiar ultima este cea care pornește întreaga narațiune. Melancolia se vindecă prin ironie, *distanță* și *răsturnare*.

Ironia devine pentru Fr. Schlegel un factor al autonomiei artei: arta ca realitate proprie; aici e funcția ei hotărîtoare. Astfel se explică legătura ironiei cu jocul: „Vrem ironie. Vrem ca evenimentele, oamenii, pe scurt tot jocul vieții să fie prins și reprezentat ca joc”¹. Sîntem pe deplin oameni – se spune – numai *în joc*; astfel ne eliberăm de mizerabila noastră voioșie, de voioasa noastră mizerie, astfel poate fi evitată alienarea și găsită alinarea; contra celorlalți, contra propriilor noastre slăbiciuni, îndoieli, iluzii. Înfruntată cu gravitate, viața e teribilă; trebuie să știi să te poți juca cu ea. În jocul acesta de domino în care sîntem cu toții cuprinși, *rolul* romanticului ironic nu e simplu: „...Să ne atribuim un asemenea rol încît să fim noi înșine înșelați. Să arătăm vieții că sîntem capabili să o demascăm, să o transferăm în jucărie, să ne demonstrăm astfel suveranitatea propriului nostru spirit. Romanticii vor numi *ironie* această virtuozitate și o vor înrudi cu poezia”².

¹ apud René Bourgeois, *L'ironie romantique*, Grenoble, 1974, p. 18

² Albert Béguin, *op. cit.*, p. 33

Lumea fiind, în acord cu subiectivismul implicit gândirii kantiene și dus pînă la ultimele consecințe de Fichte, o exteriorizare a eului, o proiecție a spiritului, spiritul care a creat-o poate s-o și distrugă. Romanticii germani văd în ironie facultatea deținătoare a puterii de a anihila, a răsturna, a redimensiona o realitate, care – ca simplă răsfrîngere a eului – suportă a fi modelată și remodelată fără încetare.

G. Călinescu formulează analogia dintre *Witz* și poezie într-un articol dedicat ironiei romantice. „Instrumentul de bază al poeziei este comparația, raportarea surprinzătoare și semnificativă pentru relațiile cosmice, a două momente. *Witz*-ul e o facultate genială, însușirea de a găsi «spirit» și coerență în univers, unind elementele cele mai aparent eterogene (...). Veritabilul *Witz* este un produs al fanteziei (spre deosebire de *Witz*-ul abstract al inteligenței)”¹.

În acest tip de ironie, iluzia joacă un rol hotărîtor. Viața este un joc, poezia – modul optim de a participa la joc, prin modelarea lumii în acord cu fantezia. Ideea că atitudinea lucidă acordă libertatea maximă este centrală esteticii ironiei, așa cum o dezvoltă Jean Paul. Comicul romantic ține de sublimul răsturnat.

E vorba, prin urmare, de o confruntare între sentimentul sublimului și cel al infinitului mic. „Și un sentiment și altul”, comentează G. Călinescu, „rezultă dintr-o disproporție, cu observația că nu distanța dintre momentele obiective este capitală, ci aceea determinată de subiect”².

Ca și visul, ironia este, după Jean Paul, o manifestare a neîngrăditei libertăți a spiritului de a construi și nimici universuri. Din perspectiva neantului universal, de care se simte atras spiritul ironic, distincția între nebunie și înțelepciune devine absurdă. Lumea întreagă e nebună, și ironistul se include pe sine în demența universală (*Tollheit*). Asemenea lui Hamlet

¹ G. Călinescu, *Ironia romantică*; în: *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 694

² *Idid*, p. 693

sau nebunilor shakespearieni, umoristul – el însuși nebun cu clopoței – încurcă totul, amestecă totul, răstoarnă totul.

Ca și cum ar întoarce brusc binoclul, Jean Paul își pulverizează singur universul fictiv, răpind cititorului orice certitudine în existența reală sau posibilă a vreunei lumi palpabile. Schimbări de perspectivă și registru, alternanță de modalități. Digresiuni, dizolvare a formei, desființarea liniei de demarcație între viață și vis – acestea sînt aici cîteva din efectele ironiei.

Ca și Schelling, Coleridge și alți esteticieni romantici, Solger distinge între imaginație și fantezie, dar atribuie ironiei, alături de imaginație, un rol constructiv în opera de artă, ea fiind *germenele vital al oricărei arte*, facultatea prin excelență aptă de a concilia opozițiile.

Totul devine deopotrivă valoare și nonvaloare. Solger nu acceptă distincția între tragedie și comedie.

Ludwig Tieck a adaptat procedeele dictate de viziunea ironică a lui Jean Paul Richter. Comedia *Motamul încălțat* se prezintă ca o dramatizare a cunoscutului basm al lui Perrault. Jocul între iluzie și realitate e folosit de Tieck nu numai pentru a ironiza moda literară a vremii (comedia abundă în citate și parafrazări), ci și pentru a nimici cu fiecare scenă și replică imaginea construită în scena sau replica precedentă. Piesa întreagă e o „poznă” (*eine Posse*) a poetului.

În prolog, dialogul se înfiripă între scenă și sală și, cu aceasta, granița dintre ficțiune și realitate este abolită. Apare și poetul, care-și justifică anticipat piesa. În tot timpul desfășurării ei, adică în timp ce asistăm la aventurile motanului care-și fericește stăpînul însurîndu-l cu fata regelui, sala comentează: piesa e prea nebună (*zu toll*), n-are sens (*Unsinn*); de aici, comentarii ce ne comunică, între altele, opinia poetului despre spectatorul filistin, însetat de certitudini liniștitoare, impermeabil la fantezie și poezie. Personajele de pe scenă fac și ele aluzii la spectatori. O discuție între poet și mașinist, surprinsă

de spectatori din cauza unei defecțiuni tehnice, zăpăcește și mai mult publicul care dorește o piesă cuvinicioasă și tradiționalistă. Piesa continuă totuși. Actorii abandonează din când în când rolurile pentru a discuta de-ale lor sau a se plînge de suflerul care nu-și face datoria. Spectatorii au impresia că în interiorul piesei se joacă altă piesă. În timpul epilogului, scena se evacuează de decoruri, iar poetul apare pentru a se justifica. A redeveni copil este unul dintre obiectivele ironiei romantice, spre care poeții tind cu ajutorul confuziei tuturor planurilor, al suprapunerii dintre ficțiune și realitate – ambele socotite la fel de inconsistente.

Ironia romantică anihilează ființe, fapte, raporturi, cu mijloace pe care, în alt moment și cu altă finalitate, le va prelua Pirandello.

Detașare ironică vădește și Hoffmann, când își distruge cu voluptate creaturile printr-un act de separare mentală. În *Motanul Murr*, ironia hoffmanniană îl include foarte des și pe Kreisler – proiectare artistică a personalității autorului.

În spiritul ironiei romantice, Eminescu îl face pe Dionis, protagonistul unei aventuri metafizice, să aștearnă pe hîrtie niște cugetări rimate, prin care personajul se desparte ironic de propriile sale sentimente abisale, închipuindu-se pe sine motan și parafrazînd glumeț principiile filozofiei schopenhaueriene: „Filozof de-aș fi – simțirea mi-ar fi veșnic la aman (...) Le arăt că lumea vis e – un vis sarbăd – de motan.” Tudor Vianu descoperă aici tocmai „accentele de ironie menite să umilească adîncile gînduri de mai înainte”¹. La Eminescu, ironia nu are un rol incidental; ea se află difuz aproape în întreaga sa operă, devenind, nu de puține ori, chiar o calitate structurantă a poemelor. Autorul *Epigonilor* lămurește situația generației sale chiar prin formele „idealismului și ironiei romantice”; unul dintre argumente: „conștiința că imaginile nu sînt decît un joc”

¹ Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 105

(Tudor Vianu)¹. Într-o variantă a poeziei *Dumnezeu și om* (1969), Eminescu va identifica spiritul critic cu ironia: „Căci în ochii ironiei tu ești om, nu Dumnezeu”. Făptura noastră se află între Dumnezeu și Satan, cu posibilitatea sau cu damnația de a participa la fiecare dintre cele două limite.

Autoironia heiniană e filozofic indiferentă. Heine însuși ne interzice să atribuim acestei distanțări ironice implicațiile filozofice pe care le-am deslușit în ironia unui Jean Paul, Tieck sau Hoffmann, dat fiind că idealismul filozofic, ca și primele nuclee romantice germane, aveau parte de deprecierea lui globală. Tipul de autoironie cultivat de Heine întregeste registrul ironiei romantice; e vorba de un antidot, un corector al exaltării și patosului, o autocenzură care oprește efuziunea și înlocuiește hiperbola efuziunii erotice prin litotă. Concizia slujește ironiei, bagatelizînd și coborînd la nivelul de „fapt divers” drama interioară. (Reticența și discreția ironică n-au fost totdeauna proprii lui Heine, care a știut să exploateze în amplele lui satire mînia violent exteriorizată în sarcasmul pătimaș, necenzurat de nici o pudoare.)

Important pentru romantici e – scrie Fr. Schlegel – a nu fi ceea ce ești, pîrînd a fi pentru un timp ceea ce nu ești de fapt. Altfel spus: să rămîi într-adevăr așa cum ești, fără să pari a fi cum ești sau cel puțin să dai impresia că *nu ești*; cu atît mai mult vei fi ceea ce ești. Deci, lăsînd impresia *contrariului*, putem fi cu atît mai mult *noi-însine*. Ironia pornește de la o extremă și ajunge la opusul ei: *ab contrario ad contrarium*.

Ironia amintește întrucîtva de sublimul Muzei socratice. Socrate se *preface* a accepta teza adversarului pentru a ajuta astfel la *Facerea* adevărului; poetul romantic ironic se *face* pe sine din coasta Ființei, ca opus al acesteia, ca unul care contrazice Ființa, care o des-ființează în-*Ființindu-se*. Originea însăși a poeziei stă în natura sa dublă, în „ambiguitatea dizarmonică” a Ființei (*Zweispltingkeit*).

¹ v. Șerban Cioculescu, Vl. Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române*, Casa Școalelor, București, 1944, p. 237

Ironia romantică reprezintă o dispoziție a spiritului care cuprinde totul și se ridică deasupra oricărei condiționări; e o confruntare a infinitului disponibilităților intelectuale, dar și a finitului acelorași disponibilități. Așadar, ironia nu este doar un joc. Ea are în vedere permanent totalitatea existenței pe care o acceptă în realitatea ei esențială: „adevărata ironie – observa K.W.F. Solger¹ – pornește de la punctul de vedere că omul, atît timp cît trăiește în lumea prezentă, nu-și poate împlini vocația în sensul cel mai înalt al cuvîntului decît în *această lume*”. Pentru că, spre deosebire de joc, care sub aparența seriozității se desfășoară în gratuitate deplină, ironia se travestește într-o aparență nesperioasă pentru a îndeplini o negație de o gravă seriozitate. Ideea existenței unei ironii în fundamentala incongruitate a omului și a restului universului, a vieții și a morții, a spiritului și a materiei, a jucat sub numele de *Weltironie* (ironia existenței) un rol deosebit în istoria conceptului.

Friedrich Schlegel avea convingerea că ironia este paradoxală în esența sa și că numai o atitudine ambivalentă poate cuprinde totalitatea sa contradictorie. „Ironia e un punct de vedere care recunoaște că experiența este deschisă spre multiple interpretări dintre care nici una nu este pur și simplu adevărată și, de fapt, coexistența incongruităților face parte din structura existenței”².

A.W. Schlegel definește ironia ca un balans al seriosului și comicalului, al fanteziei și prozaicului: ironia „este un fel de confesiune întrețesută în reprezentarea însăși, mai mult sau mai puțin exprimată distinct, a propriei preanilaterale suprasarcini în materiale de fantezie și sensibilitate și prin sensul căreia echilibrul este iarăși restaurat”³. El găsește acest gen de ironie în dramatismul basmelor, în contrastul nemascat al sce-

¹ apud Radu Enescu, *Critică și Valoare*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p. 143

² Samuel Hynes, *The Pattern of Hardy's Poetry*, Chapel Hill, N.C., 1961, pp.41-42

³ *Ibid.*, p. 227

nelor, și în Shakespeare, unde sub-tema comică adesea comentează sau parodiază tema principală. Acest gen de ironie a fost redescoperit de I.A. Richards, care îl definește, într-un fel similar, ca „producere între contrarii a impulsului complementar”¹. Definiție devenită și baza conceptului de ironie al Noii Critici americane.

Romanticii descoperă situarea ironiei între tragic și comic, între rîs și plîns. O descoperă ca jovialitate disperată, ca disperare ușor surîzătoare. Ironia nu este *neutrum*, ci *utrumque*; nu este *neutră*, ci literalmente tragi-comică. Ea transcende disjuncția categoriilor, aderînd la relativitate asemenea hibridului lui Esop despre care vorbește Fedon, și în care bucuria și durerea se îngemănează².

După George J. Stack, paradoxul ironiei romantice exprimă tragicul unei situații constînd în faptul că un om care trăiește nu este capabil să se bucure de viață; pe de altă parte exprimă comicul, prin aceea că un individ care consideră că viața îl plictisește se agață totuși cu disperare de ea. Aspirația ironistului romantic este paradoxală fiindcă dorește să eternizeze imediatetea finită. Exacerbarea romantică a eului poate duce la o pierdere a sinelui căci, „deși ironistul romantic caută să ajungă la stări exaltate, la un simț profund al expansiunii eului, el este de fapt angajat într-un proces de pierdere a sinelui în disoluția unei vieți imaginative (...) Aspirația romantică spre infinit e atunci un dor de neant”³. Pentru romantici, de cele mai multe ori, ironia este obiectivitatea care se bazează pe individualitatea infinită a poetului. Poemul se comportă, așadar, ca o *reflecție* stabilă asupra instabilității lucrurilor; totodată, e o *reflexie* multiplicată ca într-o serie infinită de oglinzi (Kierkegaard).

¹ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London, 1926, p. 250

² Shakespeare – se știe – întruchipase deja, deseori, această unitate comico-tragică: „Veseliu nespun de tragică... gheață fierbinte...” (apud Vl. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 115)

³ George J. Stack, *Kierkegaard's Existential Ethics*, The University of Alabama Press, 1977, p. 34

În mișcarea de infinitizare, eul romantic pierde uneori contactul cu realitatea concretă, devenind tot mai vag, confundându-se tot mai mult în *posibil*. Romanticul descoperă prin ironie că, în dorința de infinitizare nu-i rămâne decât un finit real, meschin, plictisitor, cu care nu poate intra în rezonanță. Dar spiritul nu este nici doar infinitate, nici doar finitudine; omul trăiește tocmai în procesul celor două determinații contradictorii.

1.4. De la Kierkegaard la Jankélévitch. Mai târziu, Kierkegaard va prelua o bună parte din ideile romanticilor despre conceptul de ironie, în teza sa din 1841.

Într-un capitol consacrat „ironiei postfichteene”, Kierkegaard face observația că existența romantică înseamnă „a fi în balans”, o plutire „între cer și pământ”; ironistul romantic se simte lipsit de pământ dar și lipsit de cer; nu există nimic care să-l susțină căci trăiește o existență *suspendată*. Nemai-având încredere în idealuri, descoperind iluzia în spatele încercărilor fastuoase și mirifice ale fanteziei, el nu se poate integra nici în realitate. Romanticul nu mai poate ignora realitatea, nici n-o poate accepta așa cum este. Existența presupune o suspendare a ființei între tendințe aproape egale și de sens opus. Suspendarea (resimțită numai uneori ca eliberare), devine în alte cazuri alienare ori absență a temeiului existențial. Așa cum gândeste Kierkegaard, ironia are un sens eliberator: eliberează individul de categoriile trecutului, de convențiile epocii și spațiului, deschizând calea unei reflecții înnoite asupra vieții, a experienței, a lumii și a sinelui, din perspectiva unei conștiințe de sine critice. În alt sens, ironia duce la un joc pe muchie de cuțit, periculos. Ea deschide spre un abis din care individul poate să nu mai iasă niciodată (sau doar cu sprijinul alterității).

El constată că realitatea constituie o infinitate a posibilelor; în această ordine de idei, ironia nu reprezintă altceva decât un *posibil al Ființei*. Dacă pentru Socrate realitatea nu este decât o aparență, pentru Kierkegaard, aparența este cea mai

fermă realitate; altfel spus, continuând paradoxul, pentru Socrate nu există nimic real, el „transformă realitatea în ceață”, o trece în „posibilitate”, în timp ce pentru al doilea nu există nimic aparent, căci himericul capătă în ochii săi cea mai densă realitate, devine substanță. Cugetătorul danez nu poate vedea, precum o parte din romantici, nimienic și deșertăciune peste tot; nu admite, ca atare, negarea esteticului și a eticului. Pentru el, ironia are, în viața morală a omului, rolul pe care îndoiala îl are în cunoașterea umană: rolul unui ferment. Îndoiala dă impuls cunoașterii; ironia fertilizează viața etică și estetică a omului.

E ironia, pentru Kierkegaard, un chip al forței omenescului, o formă a binecuvântării sau damnării noastre, a libertății sau a privării de ea? Reproducem două secvențe citate, de altfel, ca esențiale, de Wayne C. Booth: „...Ironia e un semn de sănătate în măsura în care salvează sufletul din mreaja relativității; ea este însă o boală în măsura în care este incapabilă să tolereze absolutul, fără decât acesta se înfățișează ca nimienic... Ironia (împinsă la ultimele sale consecințe) este neîndoielnic liberă, liberă de toate grijile cotidianului, dar liberă și de bucuriile acestuia, sau de binecuvântările acestuia. Dacă nu există nimic deasupra sa, ea nu se poate împărtăși din binecuvântare, căci cel mai mic e binecuvântat de cel mai mare, acum și de-a pururea așa, nicicum invers. După astfel de libertate jinduiește ironia”¹.

Dintr-un asemenea unghi, ironia are la bază un amestec de suprem orgoliu și supremă umilință; cum ironistul autentic poate vorbi despre sine ca despre un al treilea, ironia se va naște, în consecință, atunci când sînt puse în conexiune particularitățile vieții finite, infime, cu exigența etică infinită, absolută. „Ironia apare în momentul cînd raportăm constant particularitățile lumii finite la exigența etică infinită, lăsînd să izbuenească contradicția”².

¹ Wayne C. Booth, *op. cit.*, pp. 172, 232

² Kierkegaard, *Post-scriptum la Mîntuiri filosofice*, în: *L'existence*, P.U.F., Paris, 1962, p. 60

Kierkegaard distinge două forme principale ale ironiei în conversație: faptul că cineva spune cu aerul cel mai serios ceva care nu e luat totuși în serios și faptul că spune în glumă ceva care e luat în serios; ambele exprimă o deschidere devia(n)tă în mod intenționat¹. Dacă perversitatea, fățarnicia sînt condamnabile moral, ironia se realizează, consideră Kierkegaard, tocmai datorită caraterului său dezinteresat, într-un domeniu metafizic. Ironistul a ajuns la conștiința faptului că dispune de libertatea de a induce în eroare cu privire la relația dintre esență și fenomen. El și-a conștientizat libertatea și posesia unei vieți lăuntrice prin care se poate separa de exterioritatea reică, iar situația ironiei exprimă tocmai trăirea acestei descoperiri. De aici, „adevărul” ironiei, privită de Kierkegaard drept primă treaptă în descoperirea sinelui, drept început al existenței personale. De aceea, deseori, ea va fi înțeleasă ca o formă de maieutică sau propedeutică la existența autentică. Existența în sens larg se compune din realitatea concretă și din subiectivitate – în descoperirea acestei distincții stă adevărul ironiei, considerată drept cea dintîi și cea mai abstractă determinație a subiectivității. Ea reprezintă un moment necesar al aflării și realizării sinelui; are deopotrivă importanță practică (individul vede realitatea așa cum este de fapt și își dă seama că realitatea dorită abia urmează să fie realizată) și una teoretică (ironia împiedică orice comerț idolatru cu fenomenul, fiind o necesară contrapondere la automatismele depersonalizatoare ale obiectivității „științifice”)².

¹ apud Mădălina Diaconu, *op. cit.*, p. 110

² Ironia este expresia unei experiențe care destramă chinuitor ființa, dar tocmai din tendința acesteia de a se regăsi, reîntregi. La Kierkegaard, melancolia rămîne „așchia din carne” (în traduceri franceze *l'échard dans la chair*) cu neputință de înlăturat: „Ceea ce îmi lipsește de fapt este să ajung de acord cu mine însumi asupra a ceea ce trebuie să fac; trebuie să găsesc un adevăr care să fie adevăr pentru mine, să găsesc ideea pentru care vreau să trăiesc și să mor (...) Trăiesc de parcă n-aș fi băut doar din poculul

După Kierkegaard, „nu depășim ironia după ce ne vom fi ridicat mai presus de orice și privind totul de sus decît dacă sfîrșim prin a ne ridica deasupra noastră înșine și a vedea în propria noastră operă neantul acestei înălțări ametoare, găsindu-ne astfel adevărata altitudine...”¹ Cîtindu-l pe Hoffmann, filozoful e atras mai ales de energia detașării ironice; o energie care nu lasă pe artist să se complice în formele „inferioare, inautentice” ale patosului poetic. El a găsit aici o invitație la transformarea existențială, la devenirea de sine, atras de parcurgerea unui itinerariu dificil, semănat cu capcane. De fapt, Kierkegaard menționează *Printesa Brambilla* cu ocazia unei meditații asupra depășirii simplei ironii. Filozoful ne va spune că ironia nu este chiar forța ce învinge melancolia sau nostalgia; este numai cealaltă față a lor: *Ianus Bifrons* al existenței în „stadiul estetic”. Pentru Hoffmann, ironia poate fi tămăduitoare; După Kierkegaard, însă, ea nu este decît un aspect al aceleiași stări: ironistul crede că se ridică deasupra melancoliei, dar el nu reușește decît să se desprindă iluzoriu de ea.

Un aspect mai puțin previzibil. Ca și conștiința religioasă, ironia neagă realitatea imediată a lumii și o pune în dependență de o instanță superioară, transcendentă; afirmînd deșertăciunea lumii și contestîndu-i acesteia realitatea, ironistul se comportă, așadar, în mod asemănător omului credincios.

În linii mari, trei ar fi sensurile pe care Kierkegaard le folosește pentru a desemna ironia: 1) ca instrument pentru distrugerea oricărei certitudini obiective, a tuturor absoluturilor metafizice (o ironie nihilistă); 2) ca estetism care neagă orice realitate și proiectează o idealitate imaginativă, ce nu poate fi realizată vreodată (tipul de ironie romantică); 3) ca mijloc prin care individul stabilește un *telos* etic ce servește drept idealitate contrastantă cu realitatea sinelui imperfect (adică o ironie etică).

înțelepciunii, ci aș fi căzut de-a dreptul în el. (Kierkegaard, *Die Tagebücher*: apud Mădălina Diaconu, *op. cit.*, pp. 164-165)

¹ apud Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 128

I. 5. The Postmodern Cha(II)enge. Secolul XX avea să preia o bună parte din elementele considerate specifice conceptului de ironie, metamorfozelor ei anterioare, fie renunțând la aspecte marginale, fie nuanțând prin analiză judecăți asupra unor componente determinante ale noțiunii. Reprezentative sînt astfel studii, articole sau eseuri, care, din puncte de vedere diferite, mai largi sau mai restrînse, de factură sintetică sau analitică, teoretice sau aplicate (Jankélévitch, Booth, Bahtin, Mueke, Starobinski, Burke, Allemann, Plett, Umberto Eco, Ihab Hassan, Jauss, Guglielmi, Orecchioni, pentru a numi doar cîteva) ajung, în linii mari, să identifice mai multe *constante*.

Ipostaze de dată recentă sînt oferite de ceea ce s-a numit *The Postmodern Cha(II)enge*. „Pluralismul”, „eclectismul”, „descentralizarea”, „policentrismul”, „fragmentarismul”, „indeterminarea”, „diseminarea”, problematizarea aparențelor „firescului” și ale „neproblematicului”, „antiiluzionismul”, „distorsiunea” prin ironie sau parodie, „autoreflexibilitatea” au adus în discuție un termen ca „postmodernism” (sau „modernism tîrziu”). Reprezentative în acest sens sînt lucrările unor autori ca Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, John Barth, Ihab Hassan, Umberto Eco, Kostas Axelos, Gianni Vattimo, Guy Scarpetta, Matei Călinescu, Virgil Nemoianu, Nicolae Manolescu, Marcel Pop Corniș. Postmodernismul e încă un „termen-umbrelă”, după Umberto Eco, pe care îl și cităm dintr-un interviu acordat publicației „Boundary 2”, „revistă de literatură postmodernă” a Universității Statului New York: „Cum trecutul nu poate fi distrus, deoarece distrugerea lui ar duce la tăcere, postmodernii preferă să-l viziteze în chip ironic, într-un fel care nu e inocent (nimeni nu poate vorbi într-un mod inocent) și să joace conștient și cu plăcere un joc al ironiei (...) Ironia, jocul metalingvistic, enunțul la puterea a doua, acestea sînt caracteristicile

postmodernilor”. Și observația continuă ambiguu-rezervat, cu o butadă ironică: „În cazul modernilor, oricine nu înțelege jocul poate doar să-l respingă. În cazul postmodernilor se poate să înțelegi jocul greșit luînd lucrurile în mod serios”¹. Fenomen contradictoriu de certă ținută deductivă, postmodernismul, dacă-l acceptăm de pe acum, (re)deschide jocul între spus și presupus, implicit și explicit, text și subtext, conjuncție și disjuncție etc. Clovn sau visător, trăind deopotrivă *lumea ca teatru* și *lumea ca vis*, poetul contemporan redescoperă dimensiunea catalizatoare a ironiei. „Dominanta ironică e punctul în care începem să ne îndreptăm dinspre tendințele deconstructive înspre tendințele – coexistente – reconstructive ale postmodernismului”². Postmodernismul e un ansamblu de puncte de vedere în care fiecare dintre ele, luate separat, se pot dovedi false, nefuncționînd individual extrase; luate laolaltă, ele capătă valoare de adevăr, așa cum unele construcții sofisticate se bazează pe teoriile numerelor imaginare sau iraționale. Postmodernismul nu-și propune să contrazică vechea paradigmă epistemologică, ci doar să o relativizeze; e conștiința melancolic-ironică a tuturor convențiilor, iluziilor, miturilor modernității. E un trecut care – s-a afirmat – vine din viitor și pune la încercare prezentul. E expresie a unei suprasaturații, a bogăției de forme. McHale pornește de la două teze. Prima: „Dominanta literaturii moderniste este *epistemologică*. Aceasta înseamnă că literatura modernistă naște întrebări cum ar fi: ce este de cunoscut? cine cunoaște? cum cunoaște și cu ce grad de certitudine?” A doua: „Dominanta literaturii postmoderniste este *ontologică*. Aceasta înseamnă că literatura postmodernistă naște întrebări cum ar fi: ce este o lume? ce fel de lumi există, cum sînt constituite și prin ce se deosebesc?... în ce mod există un text și în ce

¹ Afirmația o întîlnim, aproape în aceeași termeni, și în: Umberto Eco, *Apostilă la Numele trandafirului*.

² Ihab Hassan, *Pluralism in Postmodern Perspective*, Critical Inquiry, vol. 12, Spring, 1986, pp. 503-520

mod există lumea sau lumile proiectate în el? etc.”¹ Trecerea de la o dominantă la alta e explicată prin imanența procesului schimbării: atunci când logica internă a interogației moderniste este împinsă la extrem, ea se transformă în interogație postmodernistă, și invers. „Împingeți întrebările epistemologice suficient de departe și «vor bascula» de partea întrebărilor ontologice – trecerea nu este lineară și univocă, ea este circulară și reversibilă”². Postmodernismul astfel înțeles nu înseamnă atât modernismul la sfârșitul său cât o stare de *naștere*, și această stare este *recurentă*³.

În linii mari, postmodernismul e o tentativă de sedimentare a modernului. Schema clasică e adoptată, întrebata și adaptată în vederea unei sinteze. Fluxul de luciditate admite momente integratoare; trecutul e absorbit și redistribuit în câmpul creației. Fără ca să se simtă cîtuși de puțin obligată să-și părăsească dimensiunea ei modernă, „postmodernitatea” ne sugerează că sîntem totuși prezenți în actualitate sub forma lui „post”: altfel spus, prezenți sub o formă „postumă”. Orice conștiință istorică știe că vine după ceva, că lumea nu începe cu ea (în sensul acesta orice moment al istoriei este „post”, vine după un trecut). Postmodernismul afirmă o evidentă *conștiință a descendenței*. „Literatura scrisă este de fapt în vîrstă de patru mii cinci sute de ani... doar că nu avem să știm dacă patru mii cinci sute de ani înseamnă bătrînețea, tinerețea sau copilăria sa”⁴.

Criticii europeni văd în postmodernism un modernism cumințit. O formă de pan-modernism „răsturnat”, „cu capul în jos”, ne propune Jean-François Lyotard; *Modernismul* e prezentat ca *post-Post-modernism*. Pe măsură ce se clasicizează în conștiința publică, Post-modernismul s-ar „statornici” și tem-

¹ Brian McHale, *Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Discourse*; în: Douwe W. Fokkema, Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia, 1986, p. 60

² *Ibid.*, p. 61

³ Jean-François Lyotard; în: „Critică”, nr. 418/1982, p. 365

⁴ John Barth, „Euphorion. Postmodernismul”, nr. 2, 1994, p. 1

pera, devenind... modernism. Post-modernismul n-ar fi senectutea – cum cred alții – ci vîrsta juvenilă a modernismului: un ante-Modernism. (Ca într-o turnare de gaz pe foc, inventarul termenilor formați cu *post* a sporit într-un mod aproape incontrollabil: post-umanist, post-realist, post-romantic, romantic post-electronic, post-metafizic, post-industrial, post-raționalist, post-iluzionist ș.a.)

După Linda Hutcheon, postmodernismul a fost posibil datorită autoreferențialității, ironiei și ambiguității parodiei, care caracterizează o mare parte din arta modernă, dar și datorită explorărilor sale lingvistice și provocărilor la adresa sistemului de reprezentare realist clasic. Postmodernismul, după aceeași autoare, reușește să legitimizeze cultura („înalță” și „de masă”), chiar și atunci când o subminează; diferența dintre modernism și postmodernism este dată, între altele, de faptul că „ironia postmodernă respinge acea imperioasă nevoie de închidere sau măcar de distanță a modernismului”¹.

În aglomerația entropică a lui *anything goes*, spiritul e gata să-și recunoască orice defect, e gata să părăsească orice cort din deșertul prin care trece, mai puțin unul: luciditatea, ultima (re)sursă, limita opusă entropiei pe care ironia o contemplă și o provoacă, refăcînd-o spre a o anihila.

Între „modernitate” și „postmodernitate”, poezia contemporană își caută limbajul propriu: prin iconoclastii implicite sau afișate, prin „distorsiuni” ironice (deșfătare antiretorică sau retorism parodic), prin umor cînd negru, cînd roz, pendulînd, într-un carnavalesc livresc, între tendința adamică și vocația neroniană.

În linii mari, o relație între modernism și postmodernism ar putea fi schițată astfel²:

¹ Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Ed. Univers, București, 1997, p. 105

² v. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare. I. Actualitatea*, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 33; „Caiete Critice. Postmodernismul”, nr. 1-2, 1986

MODERNISM	POSTMODERNISM
Romantism/Symbolism	Patafizică / Dadaism
Formă (conjuncțională, închisă)	Antiformă (disjuncțională, deschisă)
Finalitate	Joc (Luciditate)
Structură	Întimplare (Hazard)
Ierarhie	Anarhie
Dominare / Logos	Epuizare / Tăcere
Obiect de artă / Operă finisată	Procesualitate / Performanță
Distanță	Happening / Participare
Creație / Totalizare	Decreație / Deconstruire
Sinteză	Antiteză
Prezență	Absență
Centrare	Dispersare
Gen literar / Delimitare	Text / Intertext
Semantică	Retorică
Paradigmă	Sintagmă
Hipotaxă	Parataxă
Metaforă	Metonimie
Selecție	Combinare
Rădăcină / Adâncime	Rizom / Suprafață
Interpretare / Lectură corectă	Contra interpretării / Lectură eronată
Semnificat	Semnificant
Lizibil	Scriptibil
Narațiune / Grande Histoire	Antinarațiune / Petite Histoire
Cod magisterial	Idiolect
Simptom	Dorință
Tip	Mutant
Genital / Falic	Poliform / Androgin
Paranoia	Schizofrenie
Origine / Cauză	Diferență / Différence / Urmă
Dumnezeu total	Sfântul Duh
Metafizică	Ironie
Determinare	Indeterminare
Transcendență	Imanență

Postmodernismul e, în fond, o dorință de a salva individul din pînza de păianjen a terorismului totalitarismului, a codurilor; în felul acesta e și o întoarcere la romantism. Lumea își descoperă cu uimire contradicțiile, pluralitatea. Într-o primă aproximație, postmodernismul constituie sensibilitatea acestei descoperiri, „cu tot ce implică ea: ironie, joc și «impuritate»». Clasicismul privea spre trecut, modernismul a privit spre viitor. Postmodernismul trăiește paradoxul prezentului pentru care viitorul este trecutul”¹.

„Mutațiile”, „transformările” nu sînt simple experimente, ci corespund unor dislocări epistemice reale. E aici o punere în lumină a conflictelor și paradoxurilor inerente descoperirii individuale a naturii cunoașterii și a (ne)limitelor identității și exprimării ei; totodată, o concretizare a varietății formelor artistice care afirmă necesitatea eliberării umanului de interdicții exterioare, de scheme prestabilite, în încercarea omului zilelor noastre de a-și crea propriul său sistem de referință.

Poetul concede că limbajul său reprezintă doar o imperfectă *parole* și nu se mistifică pe sine cu proiectul total al unei *langue* numenale. Tendințele spre o nouă „mentalitate scripturală” sînt animate de dorința de a rupe falsele armonii, echilibrul superficial, de a le traversa, pentru a găsi dincolo de aparențe și convenții un real politrop, deschis: fiindcă, încă o dată, textul poetic ține să reprezinte (chiar dacă fragmentar sau fragmentat) „textul infinit”, „textul lumii”, al vieții.

Sînt avute în vedere certitudinile universaliste. De fapt, după cum se știe, convingerea fundamentală a unui Derrida este că trăim azi „închiderea unei epoci”, închiderea modului „clasic” al gîndirii și limbajului european. Nu se află în această „închidere” o „eroare” filozofică, istorică sau lingvistică, „ci, mai degrabă, o structură necesară și necesarmente finită”².

¹ Aurel Codoban, *Postmodernismul. Deschideri filozofice*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, pp. 106-107

² Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Ed. Minuit, Paris, 1974, pp. 20-22

O caracteristică esențială a „epocii” închise, după Derrida, o constituie, *logofonocentrismul* ei. Credința în logos (ca „unitate a gândirii și rostirii”) întemeiată de Platon și perpetuată pînă la fenomenologi și structuraliști, leagă *res* de *eidos*: toate determinările *adevărului* sînt corelate instanței *logosului*, în care „legătura originară și esențială cu sunetul (*phonē*) n-a fost niciodată ruptă”¹. Logocentrismul este așadar și un *fonocentrism*, în virtutea sistemului *s'entendre parler*. „Lumea” lui Derrida nu „este”, ci „se face”, „centralizării” i se opune „descentralizarea”, „policentrismul”. Potrivit acestui unghi de vedere, „centrul”, care are dubla funcție de a face posibilă și de a închide structura, de a-i da organizare și, concomitent, de a-i limita jocul, comportă în sine un paradox: deși origine a structurii, scapă el însuși structuralității, se află în afara ei. „Deconstrucția” operează în interiorul modelului „închis”, activînd contradicțiile ascunse, latente, doar aparent rezolvate de „structură”. Dar elementele modelului închis rămîn să formeze o parte indispensabilă a limbajului nostru; ne putem exprima, așadar, doar fără puțința de a renunța la un model închis anterior.

După Derrida, modelul gândirii și al limbajului „închis” s-a construit prin re-exprimarea (nu prin suprimarea) unor termeni: *forța* e reprimată de *formă*; *jocul* (dionisiac) de *structură* (apolinică); *policentrismul* de *centrism* sau *linearitate*; *textul* (= „șesătura”, „întreșeserea”) de *carte* etc.

Nucleele semantice ale lexicului deconstructivist redinamizează contrariile, conținîndu-le totuși într-o „formă”, formă care interzice rezolvarea antinomiilor printr-o sinteză dialectică de tip hegelian. Atari nuclee mențin limbajul în stare de nedeterminare „dezorganizîndu-l”, „dezordonîndu-l” din interior prin ambiguitatea lor structurală. Ele sînt variante dinamiza(n)te ale cuvîntului, „forme” care clatină fixitatea, pentru că nu sînt „unități semantice”, „atomi”, ci „șesături de relații de

¹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 21

sens”, „puncte focale” și „locuri de trecere”, necesare pentru un mare număr de mărci semantice. Forma ironică „recunoaște dramatismul condiției umane în parodia moravurilor, explorărilor, a absoluturilor sociale și religioase ... funcția formei este, așadar, în primul rînd aceea de a crea o distanță, în al doilea rînd de a crea nivelele conflictuale ale semnificației, un joc complex al punctelor de vedere” (o dis(t)onanță, *n.n.*) Distanța estetică este o distanță a ironiei, „dramatizînd jocul opozițiilor puternice, iluzie – realitate, realitate – aparență etc.”¹

Rareori s-a mai pus la încercare – ca în poezia postbelică – rezistența limbajului; de puține ori au fost atît de frecvent interogate funcțiile scrisului, esența actului literar ca atare. Limbajul poetic vrea să scape de capcana *literarității*; ironia nu e doar o punere sub semnul întrebării, ea recuperează în măsura în care refuză, dorind a spori căile intrinseci ale poeticului. Astfel ea se deschide unui joc recuperator, mizînd pe dezamor-sarea dintre știință și creație, pozitivism și fantezie, rațiune și irațional, speculativ și empiric, referire la lume și autoreflexivitate.

Există, incontestabil, o dinamică a transformării limbajului, fiindcă textul, în măsura în care traversează alte limbaje, este traversat: intertextualitatea devine modul în care un text receptează istoria și se inserează în ea: ca atare, în discursul poetic sînt lizibile mai multe discursuri. Deseori, e vorba de un „discurs între texte”, de asimilarea și re-elaborarea altora *prin* și *în* cel scris.

Textul devine astfel, prin punerea în paralelism sau menținerea în stare de virtualitate a altor texte, o imensă *arcimbolderie*, o sală a oglinzilor în care limbajul „se vede ca...” („factor mediator” și „abatere”, „metaforă-eroare”, „metaforă-adevăr”, „ornament” și „filtru”, „dogmă” și „mutație”, „magie” și „negociere”, „atitudine mentală” sau

¹ Ihab Hassan, *Radical Innocence*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1961, pp. 116-118

„structură de sensibilitate”). Viața e privită ca o metaforă prezentă în lucruri și procese, o metaforă care se consumă *din* și *în* sine, dar de îndată ce metafora dispăre, dispăre și viața, înlocuită de moarte ca metaforă ultimă. De aici, necesitatea „interanimării” cuvintelor. Fiecare imagine își conține sămînța propriei sale distrugerii, reprezintă o perpetuă construire și demolare a imaginilor ieșite dintr-un sîmbure central, el însuși constructiv și distructiv în același timp; fiecare imagine urmează a fi o serie de faceri, desfaceri, refaceri, din care rezultă împăcarea momentană, dincolo de momente, care este *poezia*.

Filozofic, „ironia nu este decît o mască a nefericirii. E o cale indirectă, un ocol pe care-l fac toți cei răniți în forul lor interior pentru a ascunde starea lor adevărată, pentru a nu vorbi despre propria lor nefericire. Este expresia intelectuală a unei vulnerabilități interioare”¹.

Pentru Emil Cioran, unul dintre „urmașii” lui Søren Kierkegaard, ironia înseamnă o formă de cunoaștere venită din lipsa de iluzie, o formă care acoperă și totodată exprimă suferința. Ironia este expresia unei experiențe care destramă chinul ființei, dar tocmai spre a o întregi. „Ironia dezvăluie zădărnici și ridicolul (...). Cînd, fascinați, ne gîndim la călugărul hindus, vreme de nouă ani împietrit în meditație cu fața la zid, ea intervine ca să ne spună că, după atîta chin, acela a descoperit neantul de la care pornise!

Feriți-vă să scormoniți iluzia, să atentați la unica realitate ce există!”² Întrucît e provocată de conștiință și aparține conștiinței, ironia ar fi cea mai subtilă formă a durerii. Totul – spune Cioran – e atît de inexplicabil încît te doare inutilitatea ideilor; cu cît existența lumii pare mai iluzorie; cu atît devine mai reală suferința ca o compensație.

¹ Emil Cioran, *Convorbiri...*, ed. cit., p. 68

² Emil Cioran, *Limbaul ironiei*; în: *Ispita de a exista*, Ed. Humanitas, București 1992, p. 160

„Tot ce e vital – scrie, în același sens, Unamuno – e în cea mai mare măsură antirațional și tot ce e rațional e antivital. Cî trebuie ca această viață să fie gîndită, orice ar spune viața, și ca această gîndire să fie trăită, orice ar spune gîndirea”¹.

Ironia se corelează cu o stare de îndoială, de refuz față de deșertăciunea existenței umane, desemnînd o atitudine critică, dar și una creatoare, din momentul în care caută să se elibereze de canoanele tradiționale ale frumosului, ale adevărului și ale binelui. Cu nelimitate mijloace derutante ironia funcționează ca un paznic al inteligenței, nelăsînd-o să lîncezească sau să alunece în jocul steril al sofismelor. Cînd inteligența este amenințată ori blocată de ceva sau de cineva care afectează devenirea normală a conștiinței, ironia intervine subtil pentru a înlătura opreliștile. Între lume și conștiință, între real și ireal, între text și text, ironia deschide relații, aptitudini de a întreba prin răspunsuri și de a răspunde prin întrebări. Ea conservă prospețimea spiritului, adecvarea la real, renunțarea la iluzii. Ironia contemplă facerile și des-facerile lumii, fără să se extazieze, dar și, fără să se prăbușească în inerție, lăsînd loc bunei conștiințe, cum zice Jankélévitch. Seriozitatea este, în esență, fragilă. Respectul nostru se anulează cînd ne vom da seama de ce cauze minore depind cele mai grandioase evenimente ale istoriei sau ale vieții interioare. Ironia rămîne una dintre particularitățile esențiale ale omului, fără de care acestuia i-ar fi imposibil să-și înfrunte destinul, să-l facă suportabil.

Deseori, surîsul și rîsul ironiei sînt înțelese și ca modalități teofanice: „cînd există semne, miracolul sau pur și simplu, rezumînd totul, «logosul», înseamnă că plenitudinea adevărului și a realității nu este consacrată omului. Or, nu există logos fără ironie. Gîndirea care se exprimă presupune un interlocutor de care se ascunde în parte – fie și numai avînd în vedere

¹ Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, N.R.F., 1935, p. 196

inevitabila mediatitate a limbajului (...) Ironia lui Dumnezeu, chiar și în absență, este o manieră de a se releva”¹.

Într-o asemenea viziune, ironist prin excelență e conceput chiar Dumnezeu. Omul ironic se poate închipui ireal lui însuși („îmi pare c-am trăit”, spunea Eminescu), dar dincolo de realitatea dată, a cărei finitudine este nimicul, poezia poate deschide spre o realitate mai înaltă și totuși omenească. „Aidoma unui copil care se ascunde de mama sa, ca să rîdă în dosul unui fotoliu, Dumnezeu se joacă separîndu-se de Dumnezeu prin creație. Noi sîntem această glumă a lui Dumnezeu”².

Apare, pe de altă parte, întrebarea: să fi avut dreptate Kierkegaard atunci cînd socotea (în *Jurnalul* său) că religia lui Hristos implică cea mai ironică perspectivă asupra lucrurilor din întreaga istorie?... Dacă luăm în considerație ironia metafizică, putem vorbi – s-a considerat – și de o *eironeia* hristică. Ca un bufon, Hristos sfidează ceea ce se știa și, de asemeni, capetele încoronate. Ca un trubadur ambulant, n-are loc unde să-și așeze capul. Ca un clovn în parada circului, el persiflează autoritatea existentă, traversînd orașul pe un catîr, înconjurat de un alai regal, el, care nu are nici o putere pe pămînt (...) Vrajmașii săi îl deghizează într-o caricatură burlescă. Este crucificat cu o inscripție care-i ridiculizează dorințele”³.

Ironia angajează, în mod esențial, *conștiința de sine*. Dar ea nu rămîne la sinele individual, ci se desfășoară către un sine lărgit. Avînd conștiința unui asemenea sine, ea *răstoarnă* lucrurile, subminînd aparențele, dizolvînd stazele gîndirii și simțirii. Așa cum numărul întreg nu-l poate explica pe cel

¹ René Voeltzel, *Le rire du Seigneur. Enquête et remarques sur la signification théologique et pratique de l'ironie biblique*, Oberlin, Strasbourg, 1955, p. 169

² Simone Weil, *La connaissance surnaturelle*, Gallimard, Paris, 1950, p. 222

³ Harvey Cox, *La fête des fous. Essai théologique sur les notions de fête et fantaisie*, Seuil, Paris, 1971, p. 168

fracționar – și, de altfel, mergînd mai adînc, vei întîlni numărul irațional, cu zecimile la infinit – va trebui să înțelegi pînă la urmă numărul întreg ca un caz particular al celui fracționar, la fel, sinele lărgit, adică sfîrșitul, este cel de la care pleacă ironia autentică. Ironia începe statornic de la „mîntea de pe urmă”; ea este de fiecare dată luare de la început, respectiv de la urmă, a lucrurilor.

Ironia e sortită să nu lase lumea cum este. „Cîte oi ai?” întreabă Socrate; și cînd celălalt îi arată că știe, filozoful îl pune în încurcătură, întrebîndu-l „dar prietenii cîți ai?”. Este sensul (și, într-un fel, „non-sensul”) ironiei: a opri cîteodată lumea, cu aparentul ei firesc, în loc. Printr-un demers paradoxal: dislocînd-o. E firescul ei nefiresc, nefirescul firescului ei. Dacă spiritul religios crede că implicarea cea mai bună este aceea prin har, ironistul o crede prin conștiința deplină a sinelui lărgit înspre altceva. Ironia nu lasă lumea în pace, *fiindcă e născută tocmai din nevoia de a așeza lumea pe rațiune*.

Prin ironie pot fi îndeplinite diferite roluri, persoana umană (*persoana*, etimologic = *rol*, *mască*) fiind alcătuită dintr-un nucleu și suma de ipostaze pe care le poate încorpora, încarna; e varietatea lui *a fi* mereu – altul în identitatea lui *a rămîne* mereu același. „Doar omul are posibilitatea de a fi un lup în blană de oaie, sau o oaie în blană de lup – ca să nu uităm forma cea mai frecventă: oaie în blană de oaie. Îngerii și animalele nu au nici «sîmbure» nici «coaja»; ei sînt totul dintr-o dată. Numai omul apare ca un dublu, la exterior în figura rolului său, la interior ca o ființă privată, ca el însuși”¹.

Ironistul (*se*) *joacă*; aceasta este funcția, rațiunea lui. Sub semnul lui Proteu, opera ironică afirmă *conștiința jocului*; *conștiință a jocului în operă și asupra operei*. Cumulînd eul și non-eul, „masca” devine un instrument de cunoaștere. La întrebarea „cum să fii *causa-sui* - acel subiect care este și

¹ Helmuth Plessner, *Diesseits der Utopie*, Düsseldorf-Köln, 1966, pp. 19-20

obiect, acel agent care este și pacient, cel care râde și cel de care se râde?”¹, poate veni ca sugestie termenul german *mitspielen*; el înseamnă a fi în joc cu ceilalți, dar și a avea imaginea acestei participări, odată cu posibilitatea constantă de a exersa suveranitatea propriei alegeri; dacă se amuză și ne amuză, ironistul ne face, de asemenea, să reflectăm asupra comediei umane și să pricepem că nimic nu este sau nu poate fi adevărat și că totul este sau poate fi adevărat. Ironia este bună sfătuitoare a extremelor: ca într-o piesă de teatru, jucătorul revocă spectacolul pus de el însuși în scenă, netrăind mult propria sa iluzie; ironistul „se ascunde” dar nu prea tare, pentru a întreține dorința de a fi (re)găsit; dacă adoptă cauza adversarului, este cu scopul de a o servi mai bine pe a sa. E marea artă, libertatea riscantă, a ironiei. De aici natura ei analitică: mimînd falsele adevăruri, el le obligă la dezaprobare profundîndu-le, revelîndu-le deficiențele ce altfel ar rămîne neobservate.

Sub semnul tragi-comicului, ironistul se poate, așadar, retrage la un moment dat în *joc*, dar jocul ajunge să fie resimțit, el însuși, ca un spațiu închis; chiar retrăgîndu-se în *cercul* lumii, ființa nu evadează de cele mai multe ori, decît (vai!) în *cercul* ei (cuvintele, se știe, au etimologie comună).

Trebuie, înainte de toate, să se facă o distincție clară între ironie ca principiu filozofic, moral, psihologic etc., și ironie ca aspect al stilului literar². Privit ca „mod al discursului”, un text ironic frapează înainte de toate prin faptul că el nu este neapărat purtătorul unor semne lingvistice avertizatoare, din care i s-ar putea stabili cu precizie trăsătura principală. Cu cît astfel de avertismente sînt mai puține, cu atît ironia este mai profundă. Teoria semnelor are de învins o dificultate oarecum

¹ Vl. Jankélévitch, *L'ironie et la bonne conscience*, P.U.F., Paris, 1950, p. 17.

² v. Beda Alleman, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, în: „Poétique”, 1978, nr. 36, p. 309.

paradoxală cînd ia în studiu scriitura ironică, despre care se poate spune că atinge niveluri superioare direct proporționale cu renunțarea la diferite „ajutoare” venite din partea autorului (punctuație, cuvinte – semnal etc). Ironia literară nu poate fi redusă în nici un caz la un singur trop, ca în vremea lui Vossius; o problemă de teorie literară rămîne deschisă, și ea este reluată cu acuitate crescută: „Ironia literară este cu atît mai ironică cu cît știe să renunțe mai complet la semnalele ironiei, fără a-și abandona transparența”¹. Ironia nesesizată e, bineînțeles, nulă, după cum ironia însoțită de semnale cu rol de trîmbițe e grotescă: „Textul ironic ideal ar fi acela în care ironia poate fi presupusă în absența oricărui semnal. Nimic nu este mai prejudiciabil în stilul ironic decît această indicație (oricît de cifrată ar fi ea): atenție, eu voi fi ironic!”²

După Henri Morier, autorul unui des citat *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, „ironia înseamnă expresia unui spirit care, însetat de ordine și dreptate, este contrazis de inversarea unui raport natural normal, și care, simțind dorința de a râde detașîndu-se de manifestarea unei greșeli sau a unei neputințe, o stigmatizează răsturnînd la rîndul său sensul cuvintelor (*antifrază*) sau descriind o situație diametral opusă situației reale (*anticatastază*); ceea ce constituie o manieră de a pune lucrurile la locul lor (...); ea vine din dorința de a răzbuna adevărul”³. Așadar, în linii mari, ironia ar putea fi delimitată într-o versiune *verbală* și într-una *situatională*⁴. Ironia ține de antifrază cînd înlocuiește un termen gîndit prin antonimul său și de anticatastază atunci cînd substituie stării de lucruri reale

¹ Beda Allemann, *op. cit.*, p. 390.

² *Ibid.*, p. 393.

³ Henri Morier, *Ironia*, în: „România literară”, 1971, nr. 8.

⁴ Cu privire la necesitatea distincției dintre ironia verbală și cea situatională, a se vedea (printre alții) C. Kerbat-Orecchioni, *L'ironie comme trope*; în: „Poétique”, nr. 41, 1980; și C. D. Muecke, *Analyses de l'ironie*; în: „Poétique”, nr. 36, 1978.

situația „ideală”, absentă, Ironia este înainte de toate o atitudine insubordonatoare a spiritului față de datul existențial, o luare de poziție în problema fundamentală a raportului eului cu lumea.

Referindu-se la discursul ironic de tip situațional, D.C. Muecke se oprește la doi termeni: „A₁-«victimă», care ignoră total că situația în care se află ar putea fi considerată complet diferit de modul în care ea o vede: A₂-«observatorul ironic», care privește și judecă (altfel spus, își reprezintă lui însuși situația) în același timp sub aspectul în care aceasta este interpretată de «victimă», dar și sub aspectul în care aceeași situație este văzută dintr-un punct complet diferit și superior”¹.

Ironia este o formă totdeauna afirmativă, dar substanțial totdeauna negativă: încercând o definiție în termenii cei mai generali, am putea spune că schema teoretică a oricărei ironii o constituie folosirea lui *da* cu înțelesul lui *nu* (simplificând pe cât posibil: „folosirea unui cuvânt cu înțelesul antonimului”)².

Ironistul spune *da* cu înțelesul unui *nu*, adresându-se parcă unor inițiați, căci el nu dezvăluie nici o clipă codul conform căruia *da* devine semnul lui *nu*. Cu toate acestea sensul „secretului” nu este acela de a închide posibilitatea descifrării, ci, dimpotrivă, de a o deschide. Masca secretului ironistului este într-adevăr o mască, dar una transparentă; ea te poartă în labirintul semantic al transparențelor. Dacă am folosi termenii lui Roland Barthes, ironistul ar fi acela care nu ar avea altă deviză decât: *chiar atunci când afirm, continui să întreb*. Cititorul trebuie să stabilească un contact cu un anume *dincolo* al cuvântului, al textului, căci limbajul prim naște în el un altul. *Da*-ul ironiei poartă *nu*-ul în miezul ei. Oricum, ține de ironie să spună nu, doar pentru a favoriza (prin *distanțare*) o *altă angajare* și răspundere în consecință. Ironia sugerează mereu

¹ D.C. Muecke, *Analyses de l'ironie*; în: „Poétique”, 1978, nr. 36, pp. 478-479

² Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 354

întrebări: știi că nu știi?, cum credea Socrate; cunoști necunos-cînd?, cum spunea Sfîntul Augustin; cunoști cunoscînd?, cum era încredințat Hegel; sau, cu o formulă paradoxală a lui Kierkegaard, cunoști tot, dar numai atît?...

Ironia rămîne o explorare a teritoriului inefabilului; ceea-ce-nu-se-spune-alcătuiește însăși esența ei; de aici fuziunea cu poezia. Ceea-ce-nu-se-spune e o formă supremă a ironiei. Într-un spațiu care implică limbajul și chiar e limbaj, – un limbaj de o infinită polivalență semnificativă. Tăcerea înconjoară cuvîntul, făcîndu-l să însemne totdeauna mai mult decît se spune. E cunoscut apoi că Genette vede în vorbirea poetică nu neapărat o formă particulară de limbaj, ci „mai degrabă o stare, un grad de prezență și intensitate la care poate fi ridicat orice enunț, cu condiția ca în jurul lui să se stabilească o margine de tăcere care să-l izoleze în mijlocul (și nu în afara) vorbirii cotidiene”¹.

„Ceea ce e ironic într-un text nu reiese decît în funcție de context”². Consecință logică: resursele de ironie ale unui text sînt cu atît mai mari cu cît contextul este mai complex. Dintre toate discursurile, cel mai complex rămîne cel poetic, caracterizat tocmai de „creșterea complexității contextelor”³. Factorul creșterii: simultaneitatea contextelor în poezie.

„Dacă am vrea să reprezentăm schematic ironia, ar trebui să ne imaginăm un cerc și nu o linie orizontală, căci nu poate exista punct de sosire care să nu fie și punct de plecare (...). Ironia nu ne permite niciodată să conchidem, ea închipuie un cerc de sensuri contradictorii și se constituie într-o continuă sfidare a principiului non-contradicției: pentru ea, un lucru este deopotrivă ceea ce este și ceea ce nu este (...) pe scurt, ea există prin natura aceleiași esențe ca și actul poetic”.

¹ Gérard Genette, *Figuri*, Ed. Univers, București, 1978, p. 237

² Beda Allemann, *op. cit.*, p. 309

³ Karlheinz Stierle, *Identité du discours et transgressions littéraires*; în: „Poétique”, nr. 32 / 1977, p. 433

Numai în aparență ironia ucide poezia: de fapt, ea o purifică de tot ce nu-i poezie, adică îi legiferează ființa în deplinătate. Ironia este o morală a spiritului, un perpetuum mobile al lui, energia supraviețuirii sale. Sau, în alți termeni, din alt unghi: „Ironia reprezintă actul negator prin care, totul fiind redus la zero, deducem că nu mai este nimic de spus (...) Dialectica conștiinței poetice sfârșește cu triumful ironiei”¹.

Ironia are acțiunea acelor microorganisme care dezagregă resturile vegetale astfel încât celulele cu putere de viață, eliberate de structurile greoaie, îmbătrânite, inerte, să poată intra în noi cicluri vitale.

Dimensiunea ironică se manifestă adesea în formă fragmentară, „neterminată”, de aici, o scriere contradictorie care se autopersiflează. De fapt, fragmentarismul corespunde exprimării unor personalități antinomice, discontinue, scindate. Îl întâlnim din antichitate până în *postmodernism*. „Din cauza gustului amar al vieții, Heraclit scrie unele lucruri terminate numai pe jumătate, iar altele o dată într-un fel, o dată altfel...”² Fragmentarismul, una din componentele principale ale epistemei ironice romantice, vizează înțelegerea operei, aflată într-o perpetuă devenire, condiția paradoxală a acesteia: a surprinde infinitul lumii în codul său finit. Totodată *fragmentul* constituie și o contestare a *sistemului*³. El înseamnă „ruină”, „rest”, dar și o nouă deschidere spre un început, un nou nucleu germinativ, o explozie purtând spre o evoluție posibilă.

I. 6. Pentru a nu conchide. Desigur, o astfel de rapidă traversare a metamorfozelor ironiei nu merită decât un titlu de genul aceluia pe care J.B. Priestley îl pune deasupra unor capitole ale istoriei comicului englez: *A Gallop and a Gossip* –

¹ Georges Poulet. *Les métamorphoses du cercle*, Flammarion, Paris, 1979, pp.453-454

² Diogenes Laertios. *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, Ed. Academiei, București, 1963. IX. p. 441

³ v. Gabriel Liiceanu. *Cearța cu filozofia*, Ed. Humanitas, București, 1993

un fel de a galopa și a bate cimpii¹. Totuși, credem, acest „galop” ajută la prefigurarea câtorva elemente esențiale ale ironiei de-a lungul timpului.

Să încercăm (uncori, chiar cu mijloacele ironiei) să cumulăm principalele dominante ale conceptului de ironie, acceptând din capul locului un anumit grad de relativitate, inerent oricăror încercări de „sinteză”.

1) *Principiul contrastivității*. Simplificând la maximum, ironia înseamnă utilizarea unui cuvânt sau a unei secvențe cu sensul antonimelor acestora; ele rezultă din contrastul dintre „literă” și „spirit”, revelând, la rîndu-i, contrariile vieții. Ironia răspunde astfel naturii duale a omului: în același timp, trup și suflet, ființă între două lumi, între *alpha* și *omega*.

2) *Principiul insolitării și al antinomiei proporționale*. Scurtimea constituie o dominantă a ironiei de-a lungul vîrstelor ei. Absurditatea mascantă e admisă în cîmpul realului printr-un efect de surpriză, de „insolitare”. Efect proporțional cu gradul de realitate și absurditate revelat de insolitare, de contrastul ironic; el va fi cu atît mai intens cu cît obiectul rizibil va fi deopotrivă mai absurd și mai verosimil:

3) *Principiul relativității*. Ironia pune în lumină relativitatea oricărui „sistem”. „Jocul de limbaj” și „forma de viață” nu sînt termeni exacti, ci noțiuni vag asemănătoare cu ceea ce a fost denumită *paradigmă* (Kuhn): așadar, elemente care trimit la relativitate și incomensurabilitate (pe baza diferenței „limbaj”-„formă de viață”). Adevărul și eroarea pot interfera; faptul că adevărul poate fi mediat sau poate rezulta din fals relevă căile *aleatorii* ale cunoașterii și ale destinului, ambiguitatea (fascinată și alarmantă) pe care o întâlnim inevitabil în dorința noastră de claritate.

Un obiect se află sau nu sub semnul ei în funcție de contextul „scriiturii”, dar și în funcție de inteligența celui care receptează, de structura grupului social sau a epocii;

¹ J. B. Priestley, *English Humour*, Longman, London, 1929

4) *Principiul deschiderii social-estetice*. Atît timp cît, într-un fel sau altul, tendința socială și artistică se lovește de limite (convenții, interdicții, legiferări), se poate afirma că omul are posibilitatea și dreptul de a rîde pe seama lor, a sa și a altora, repunînd mereu lucrurile sub semnul negator și regenerator al întrebării ironice;

5) *Principiul negării „principiilor”*¹. Ironia e o sinteză „deschisă”, conținînd *teza* și *antiteza*. A încerca să o definești e ca și cum ai încera să conturezi umbra creionului în timp ce scrii. Felurile în care încercăm să vorbim despre ironie nu sînt atît afirmații satisfăcătoare, cît singurele feluri în care putem experimenta realitatea lor; fiecare afirmație a celui ce vrea să o cunoască devine și ea un alt mod de a întreba. A înțelege totul definitiv – sugerează ironia – înseamnă a uita fiecare lucru în parte, și cînd uiți părțile, nu înțelegi aproape nimic. Pe de altă parte, ajungi, de obicei, la formule definitive, numai datorită unor stări de lucruri care nu sînt destinate să dureze. Orice adevăr particular nu este decît un adevăr relativ și nu se consolidează decît prin contrariul lui, care îi este, deseori, complementar.

Observațiile de mai sus sînt simple considerații „aproximative”, „posibile”, în egală măsură „fidele” și „infidele”, susceptibile să devină ele însele obiecte ale ironiei. Adevărul și falsitatea vizează întîi și întîi problemele; soluțiile au întotdeauna adevărurile pe care le merită după problemele la care răspund; iar problema, mereu soluția, după propriul ei adevăr sau după propria ei falsitate, adică după sensul ei; aceasta nu înseamnă însă că problemele ar fi umbra soluțiilor preexistente, ci, dimpotrivă, că soluția decurge în mod necesar din condițiile esențiale care determină problema, din mijloacele și termenii de care dispunem pentru a o pune. Practic, rămîne imposibil de

¹ Sensul dat termenului, în al doilea caz, e, evident, acela de „lege definitivă”, „regulă fermă”, „conversație rigidă”.

realizat un „portret-robot” al ironiei, ea însăși fiind un fenomen proteic, alcătuit din trăsături disparate; un fenomen autocontradictoriu, așadar, ceea ce se traduce printr-o tensiune interioară mai mult sau mai puțin intensă în diferite perioade, printr-o pronunțată tendință către atitudini non-conformiste (în chiar „conformismul” lor). Subscriem, ca atare, la cuvintele lui Jules Janin: „Iată ce spusei Criticii pentru a pleda în favoarea mea și pentru a-mi feri cartea de acuze precum imitație, incertitudine, plagiat. Ea mă ascultă de bine de rău și la sfîrșit observă că sînt extrem de obscur.

– În aceasta constă frumusețea unei prefete, îi replicai eu cu fermitate...”¹

Desigur, ne place claritatea, detestăm confuzia. Ceea ce nu ne împiedică să observăm că foarte des claritățile sînt înșelătoare, nerezistente: un triumf al *deja-știutului* și, curios lucru, al *deloc-sigurului*... Există și „clarități” incontestabile, în acord cu adevărul. Sînt puține, rare. Dar mai constituie ele obiectul (și materia) „scrierii”?

„Concluzia” ar reprezenta în cazul ironiei – dacă-l credem pe André Glucksmann – chiar un semn al prostiei, prostie satisfăcută de ea însăși, chiar o etichetă cu lipici ce se ia drept obiectul pe care este aplicată. Nici o contradicție nu blochează, spune acesta, dublul joc al unei prostii ce include clasînd și declasează excluzînd. Nimic nu-i scapă prostiei în cer și pe pămînt: „Să nu confundăm: algebra booleană reprezintă astăzi un domeniu printre altele al cercetării matematice, iar aceste sisteme formale nu mai trezesc nici un ehivoc. A trecut de mult vremea cînd – pe la mijlocul secolului al XIX-lea – Boole își intitula plin de mîndrie opera *legile gîndirii*, cu un entuziasm care a durat cel puțin o jumătate de secol (...). Acum se știe că raționalitatea științifică necesită logici mai puternice decît acest automatism”².

¹ apud René Bourgeois, *op. cit.*, p. 7

² André Glucksmann, *op. cit.*, pp. 109-110

Revenind la Emil Cioran: „ironia trebuie să fie adâncă, dar nu «temeinică». Nu e nevoie de nici un fel de argumente pentru a o justifica”¹. Dacă și-a trăit ceva traiul, adaugă eselistul, aceasta ar fi ironia ca „metaforă cu contururi definite, metaforă «coerentă». Tocmai împotriva ei s-a tot răzvrătit poezia, căci o poezie lipsită de viață e o poezie «cizelată» de coerență”².

După André Glucksmann, matematica a fascinat încă din Grecia antică: cine aplică regulile calculului nu poate greși. Și totuși, nimic nu garantează că nu nimereste «alături», provocând memorabile frământări, unele în stare să-l împingă (așa se spune) pe Pitagora la sinucidere: acesta demonstrase cu precizie că numărul care măsoară diagonala unui pătrat în funcție de latură nu poate fi nici par, nici impar. Cît privește algebra lui Boole, sub forma ei primitivă, ea exclude posibilitatea să nimeriști «alături». Între *input* (intrare) și *output* (ieșire), acest mecanism de concluzionat nu interpune decît transformări simple, incapabile să provoace imposibilul care să le blocheze. (...) «Cea mai mare parte a timpului, concluzia îmi pare un act de prostie» – Flaubert.

Cunoașterea ironiei nu se supune, dar e înrudită cu ironia cunoașterii. Astfel, considerațiile despre ironie tind (și ajung de cele mai multe ori) să sfârșească autoironic, în conștiința... ironiei cunoașterii ironice. Cu o formulă concluzivă, *Rîzînd cu „Eco”-ul adevărului*, Sal Restivo scotea în evidență, într-un interesant eseu, un aspect important ce ține de caracterul relativ al aflării oricărui adevăr, aspect sugestiv și pentru încercarea de cunoaștere a adevărului ironiei. Autorul observă că în *Numele trandafirului*, „Sherlock Holmes”-ul lui Umberto Eco din secolul al XIV-lea, William de Baskerville, făcea o remarcă pe care o vom găsi mai târziu, reluată în diferite

¹ Emil Cioran, *Convorbiri...*, ed. cit., p. 69

² Emil Cioran, *Despre neajunsul de a te naște*, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 96

forme. Iată-o: „misiunea celor care iubesc omul este să-l facă să rîdă cu adevărul, să facă adevărul să rîdă: doar adevărul în continuă aflare ne eliberează de pasiunea nesănătoasă pentru adevăr”¹.

Se pare că *ironicul*, ca gen, nu poate fi înțeles decît dacă de fiecare dată e *altfel* înțeles... Rîsul cel mare e acela de a ubicuiza, de a vedea în ironie un cerc cu centrul pretutindeni și cu circumferința nicăieri. Sau invers: un cerc cu centrul nicăieri și cu circumferința pretutindeni.

„Să lăsăm exhaustivitatea pe seama celor care se mulțumesc numai cu atît”².

¹ v. Sal Restivo, *Reflecții...*; în: *Realism și relativism în filozofia științei contemporane*, Ed. DAR, București, 1993, p. 132

² v. Tzvetan Todorov, „România literară”, nr. 1, 1996, p. 4

II. LOGICA ȘI STILISTICA IRONIEI

2
A

„Mecanismele ironiei pot fi descrise ca unități bifaciale; aceasta ar fi sau aceasta nu ar fi (...) constituie o «retorică a deturnării»”. (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, pp. 7-8)

„Ceea ce cititorul consumă este acest defect al comunicării, ceea ce-i clădește toată structurarea, furnizându-i cel mai prețios aliment – *contracomunicarea*; cititorul este complicele discursului însuși prin aceea că „joacă” diviziunea ascultării, impuritatea comunicării”. (Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p. 151)

„Lectura fecundă ar trebui să fie o lectură globală, sensibilă la identități și corespondențe, la similitudini și la contraste, ca și la acele noduri și încrucișări unde textura se adună sau se desface”. (Jean Rousset, *Forme et Signification*, Corti, Paris, 1962, p. XII)

„Sătul de toți. Dar îmi place să râd. Iar să râd de unul singur nu pot”. (Emil Cioran, *Mărturisiri și anateme*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 126)

„Vorbirea e înțeleasă cu reticiențe, figuri și aluzii, puncte de suspensie; în tăcere există sinuozități, nuanțe, nori grei, curcubeie neașteptate. (...) Disimulăm (...) *nimenim*. *Nimeni* este întotdeauna...” (Octavio Paz, *Măști mexicane*; în: *Nobel contra Nobel*, Ed. Cartea Românească, București, 1988, pp. 346-351)

„Pentru a surprinde resortul general al clovneriilor, al parodiilor, al diverselor travestiri și demascări, trebuie să le vedem la nivelul lor (...). Mimul bîntuie printr-un fel de *no man's land*, la granița dintre umor și tristețe” (André Gluksmann, *op. cit.*, pp. 117-118)

„Întotdeauna sfîrșim prin a constata că nimic nu e solid... supremația ironiei... Ultimul poet de seamă al Romei, Iuvenal, ultimul poet marcant al Greciei, Lucian, au practicat ironia. Două literaturi care s-au încheiat cu ea. Așa cum toate, literatură sau orice, ar trebui să se încheie”. (Emil Cioran, *Convorbiri...*, ed. cit., 1993, p. 202; *Mărturisiri și anateme*, ed. cit., 1994, p. 144)

II.1.1 Ironia – energia paradoxului. Paradoxul – energia ironiei. Logica ironiei se întemeiază pe *paradox*, concept extins, cu timpul, înțelegîndu-se prin el contrazicerea oricărui principiu al logicii clasice.

Menționat de Aristotel ca unul dintre jocurile „eristice”, paradoxul e o abatere logică foarte complexă, cuprinzînd un evantai de contradicții. Legii logice a falsului – *ex falso quodlibet* – îi putem afla un corespondent și în domeniul vieții morale (bunăoară, imperativul ibsenian al „minciunii vitale”). Faptul că adevărul și eroarea pot interfera pare a fi ambiguitatea cea mai fascinantă și alarmantă a alcătuirii minții noastre¹.

În mod obișnuit, de la Du Marsais încôace, în ironie s-a văzut maniera de a lua în rîs o realitate spunînd contrariul a ceea ce gîndim; ironia e o falsitate care ne ajută să înțelegem adevărul. Limbajul său se bazează, ca atare, pe o anume *inadecvare* între judecată și expresie. În el distingem existența unei *arrière-pensée*, o incongruență ce demonstrează că orice idee determinată nu e necesar legată de o anumită formă verbală. Semnificativul se află încărcat cu două valori eterogene,

¹ O ilustrare foarte frumoasă o întîlnim în *Numele trandafirului*, romanul lui Eco. Prin apelarea la fals, Giglielmo atinge adevărul, întrebîndu-se, finalmente, unde e toată înțelepciunea sa. Cu legile și regulile sale fixe, imuabile, logica se dovedește a fi mărginită de eroare, generînd nesiguranță chiar din interiorul ei. Ironia, într-un anumit fel, e „călcîiul vulnerabil” al logicii. Paradoxul e socotit uneori un „impas al gîndirii”, rezultat din contradicții care, cu toată evidența lor logicitate, sînt imposibile, greu de descîlcit. Pentru unii logicieni orice paradox este, în final, rezolvabil, căci „impasul gîndirii” e momentan: prin paradox, rațiunea se află chiar la ea acasă. Alții văd în paradox întîlnirea fulgurantă dintre facultatea noastră de raționare și lipsa de raționalitate a lumii.

cu presiuni lingvistice și extralingvistice (în compoziția sa intră un ingredient de natură ilocuționară și unul pur lingvistic). Pentru Kierkegaard, paradoxul va însemna *conjuncția contrariilor*. Mai târziu, ca în filozofia lui Stéphane Lupasco, paradoxul e legitimat ca modalitate fundamentală a realității. Ironia sugerează că „adevărul” neputînd fi absolut, rămîne subsumat unui gen de contextualitate care nu se poate „defini” decît prin propria sa practică (experimentarea adevărului trebuie să fie deschisă propriilor ei renovări). „Experiența logică (...) nu este nici finită nici infinită; ea depășește, transcende mereu finitul, fără să atingă vreodată infinitul. Ea este o traiectorie posibilă între idealul imposibil al finitului și idealul imposibil al infinitului”¹.

Jumătate Iuda, jumătate Iisus, paradoxul nu e un simulacru de adevăr, ci un adevăr de altă natură, de-o altă esență (propriu-zis orice adevăr curent e un paradox degradat); o fascinantă infidelitate – pe care logica, adeseori, și-o permite față de ea înăși. Paradoxul, oricum, nu se vrea stropit cu agheasmă și canonizat; el e o „drăcovenie”, sau un adevăr *sui-generis*, sucit, întors pe dos, „în răspăr”, deconcertant. Paradoxul paradoxului este că, în același timp el e și nu e adevăr. E un adevăr – capricios, năruș, cvasi-cinic – ce își ia peste picior propriul adevăr. Nu e o jumătate de adevăr sau o minciună incompletă care cochetează cu adevărul, sau un adevăr care trăiește în concubinaj cu antiteza sa; e un adevăr în pragul sinuciderii, dar care se redresează în ultima clipă și întoarce spre inteligență chipul (nu atît răvășit cît fulgerat de un surîs împielit) al celui care joacă sau al celui care a intrat în pielea celui jucat. Paradoxul e, deseori, forma prin care inteligența înlătură plînsul. „Să nu gîndim rău despre paradox. Căci paradoxul este pasiunea ideii, iar gînditorul fără paradox este precum îndrăgostitul fără pasiune. Însă potența supremă a oricărei pasiuni este de a dori

¹ Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradicțiilor*, Editura Politică, București, 1982, p. 174

propria dispariție, iar pasiunea supremă a rațiunii este obstacolul, chiar dacă obstacolul va însemna, într-un fel sau altul, dispariția sa”¹.

Poezia contemporană e una a antinomiilor: ființa poetului este și nu este totodată, universul e dizolvat și reconstruit deopotrivă în discurs, cel ce scrie spune ceva și, în același timp, nu se spune decît pe sine însuși etc. Tensiunea contrariilor pare nu se spune decît pe sine însuși etc. Tensiunea contrariilor pare a (re)deveni locul geometric al lirismului contemporan. „Paradoxală, dialectică, sau pur și simplu echilibrantă se înțelege că poezia modernă încearcă să creeze sensul printr-o alăturare violentă, uneori tragică, a nonsensului. Totul în ea se orientează spre actul unei răsturnări: astfel *nimicul fecund* al lui Saint-John Perse, *fulgerarea care durează* a lui René Char, *umbra luminoasă* a lui Eluard, *focul creator* a lui Yves Bonnefois, *limita nelimitată* a lui Philippe Jaccottet... Nu- virează imaginea spre *da*, continuînd totuși să se pronunțe în sine cu titlul de rezervă sau denegare, denegare care fundamentează”². Deci, denegare prin... de(z)legare. Negarea nu desființează lucrul negat, ci – din contră – îl întemeiază, acordîndu-i *ipso facto* aceeași realitate ca și contrariului său. „Negația” nu este, deci, cu nimic mai săracă în realitate decît „afirmația”, așa cum, în cazul unei sfere goale, spre exemplu, convexitatea nu întrece în forță concavitatea, ci constituie doar cealaltă față a ei.

Dacă Magritte, bunăoară, ne face să vedem într-unul din desenele lui „un lucru asemănător unei pipe” (fluiet, corn, horn etc.), ca și cum ne-ar spune „Vedeți această pipă?”. Și apoi malițios, ironic: „Ei bine, nu este o pipă!”, atunci vom sesiza *jocul* a cărui finalitate va fi să ne facă să uităm că *semnele* pot avea un sens precis. Valoarea paradoxului său vine din traseul pe care-l impune de la limbaj la referent și înapoi.

¹ Søren Kierkegaard: apud Maria Fürst, Jürgen Trinks, *Manual de filozofie*, Ed. Humanitas, București, 1997, p. 147

² Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, Paris, 1964, pp. 8-9

Fiecare e liber să adauge ceea ce vrea să vadă. Important e că el ne face să credem că lucrurile nu sînt ceea ce sînt, paradoxul său, „bifînd” lumea imediată, concretă. Dar chiar violentînd realitatea pînă la a o face ipotetică, pînă la a o nega, paradoxul, de fapt, o reîntemeiază: în felul acesta el o sărbătorește. E motivul pentru care cei din Grupul μ salută un autor precum Lichtenberg, inventatorul celebrului obiect atît de straniu:

„un cuțit fără lamă, al cărui mîner lipsește”¹

Ironia e o eroare împotriva erorii. E o eroare care spune adevărul. Eroare, ca și adevărul, constituie puterea și limita noastră de a căuta și a alege între ele. „Eroarea” pe care o reprezintă ironia nu este un non-sens, un vid, o carență întîmplătoare, nici fructul unei generalizări sau al unei imaginații pripite, necontrolate; ea corespunde, dimpotrivă, unei realități structurale profunde din noi, rămînînd în același timp și o dimensiune esențială a sortii. Eroarea ironică e un fapt de adîncime, consubstanțial demersului nostru de a afla și cunoaște adevărul. A ne situa împotriva erorii ironice e nu numai o iluzie, dar și o mare primejdie, pentru că ne adîncește pe nesimțite într-un sistem de relații unde riscăm să mergem fără căpătîi din eroare în eroare. (E aici, așadar, o ironie a ironiei.) Eroarea pe care o conține ironia e un mod pozitiv al gîndirii; ne înșelăm tocmai în calitatea noastră de ființă rațională. În faptul că putem gîndi și altceva decît ceea ce există în ordinea „adevărului”, în faptul că știm și nu știm în același timp, constă întreaga dramă a cunoașterii. Natura noastră, dislocată, izgonită dintre limitele excluive ale adevărului, pare să reclame un efort permanent de regăsire, de reintegrare în care nu ne mai aflăm în mod obișnuit decît în parte. Dacă am fi în întregime în interiorul absolutului și nu numai virtualmente părtași ai lui, atunci nu ne-am putea înșela niciodată, eroarea n-ar mai fi cu putință. Spiritul nostru

¹ Grup μ , *Retorica generală*, Ed. Univers, București, 1974, p. 214

nu cunoaște neapărat relitatea; el adaugă ceva la ceea ce primește, amestecînd în aluatul lucrurilor și evenimentelor elementele unei eterogenități care țin de resortul unor incertitudini, nesiguranțe, indeterminări. Eroarea ironiei arată tocmai – în chip paradoxal – existența unui adevăr obiectiv. De aici și mai multă siguranță cînd negăm decît cînd afirmăm. Ironia – ca eroare – este o consecință a libertății noastre fundamentale; poate că adevărul nu se află în clasică „adversitate” cu eroarea, poate el însuși a adus-o pe lume. E bine că toate formele de adevăr născocite nu reprezintă chiar adevărul însuși. Legînd ironia de eroare, Jankélévitch identifică două ipostaze mai importante ale relației acestora: ironia aduce în folosul ei forțele destructive ale erorii, devîndu-le prin vicleniile și stratagemele sale; „le lasă numai îngrijorarea, deoarece acestea se oferă spontan a se autodiscredita. În alte împrejurări, ironia nu forțează nota, și abia că-și face simțită prezența în enunțurile din care-și confecționează așa-zisa profesiune: în acest caz, ironia dă erorii impulsul prin care aceasta își face harakiri. Toate perioadele de tranziție se caracterizează fie printr-o exagerare care stîrnește rîsul, fie printr-o caricatură ambiguă, un fel de imitație cu tentă de ridicol”¹. Este de făcut joncțiunea cardinală dintre principiul rațiunii suficiente al lui Leibniz și principiul, de aceeași natură, al adevărului, formulat de Aristotel astfel: „adevărată este afirmația despre ceea ce în realitate este unit și negația despre ceea ce în realitate este despărțit, iar falsul constă în opoziția față de această afirmație sau negație”².

Ca act logic, orice judecată este elementară și, excluzînd cazul interferențelor imediate, nu decurge din propozițiile date, ci direct din realitate, singura ei lege fiind ceea ce Thomas d'Aquino numește *adequatio rei et intellectus*.

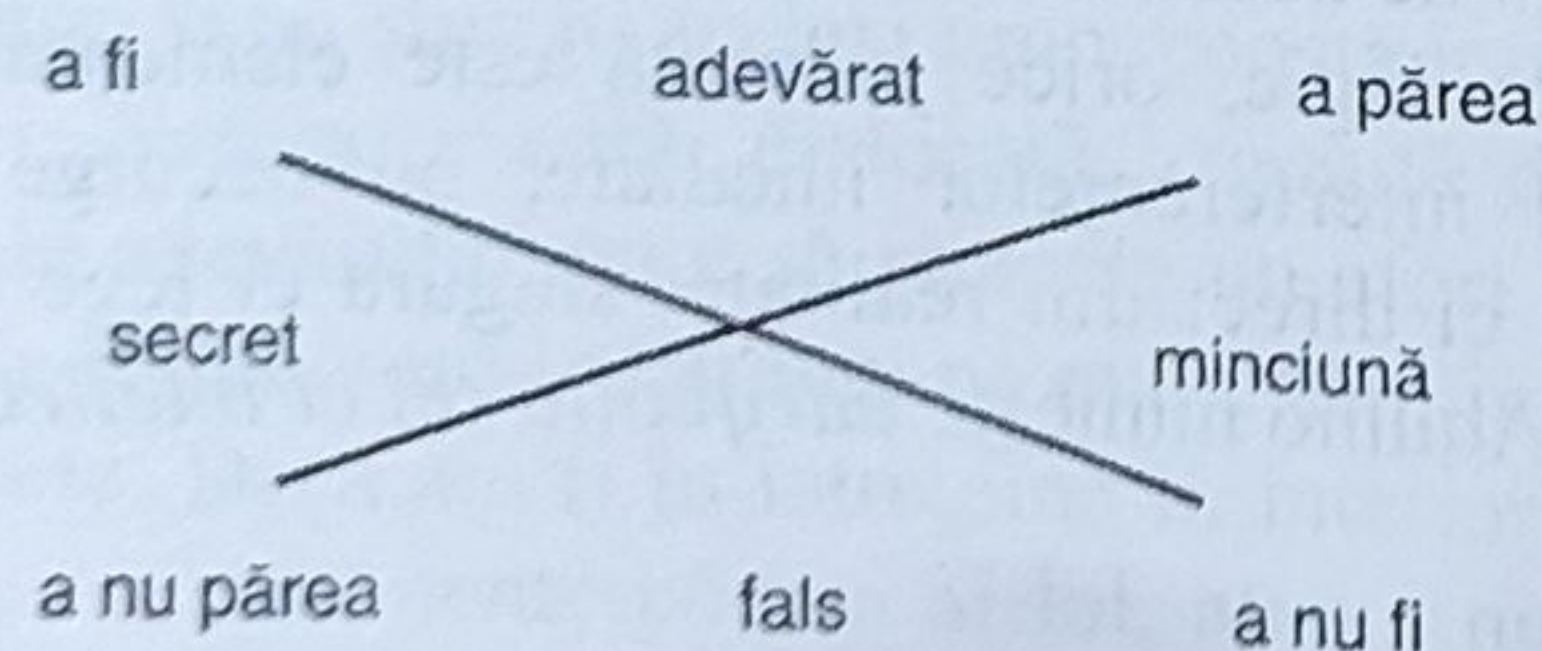
¹ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 85

² Aristotel, *Metafizica*, trad. Ștefan Bezdechi, Ed. Academiei, București, 1965, p. 155

„Metalogisme”, ironia și paradoxul contrazic evidența, iau peste picior deficiența, restabilesc proporțiile. Amîndouă permit sentimentelor și ideilor să existe fără rigiditate, să-și conserve plasticitatea; ele sînt răspunsul necesar, contradictoriu și unitar la contradicțiile și unitatea lumii. Dar, în ce măsură le putem delimita? Ceea ce e clar e că ironia se explică și prin paradox, paradoxul – și prin ironie: „Ironia și paradoxul ar fi ușor de separat dacă n-ar exista paradoxul de autoreferință sau dacă n-ar exista autoreferențialitatea ironiei. De atunci n-ar mai exista ironie. Iar fără ajutorul ironiei (care e facultatea analitică a gîndirii), cum am mai ajunge la paradox?”¹.

Logic e ceea ce e conform cu un sistem de norme și criterii (aparent) universal valabile, deși rămîn relative, convenționale, strîns înrudite cu prejudecățile. Istoria dovedește că adeseori „ilogicii” și „excentricii”, au fost mult mai aproape de adevăr; ei au descoperit în silogisme impecabile, în revelațiile unanim recunoscute, – o criză latentă, un echilibru provizoriu, nefiresc și lipsit de sens în fața devenirii. În felul acesta ironistul, mizînd pe mutabilitatea universală, nu e atît un sceptic, cît un dialectician. Ironia ne spune că adevărul e o copie conformă ori o pluralitate de copii după un model, de fapt, inexistent.

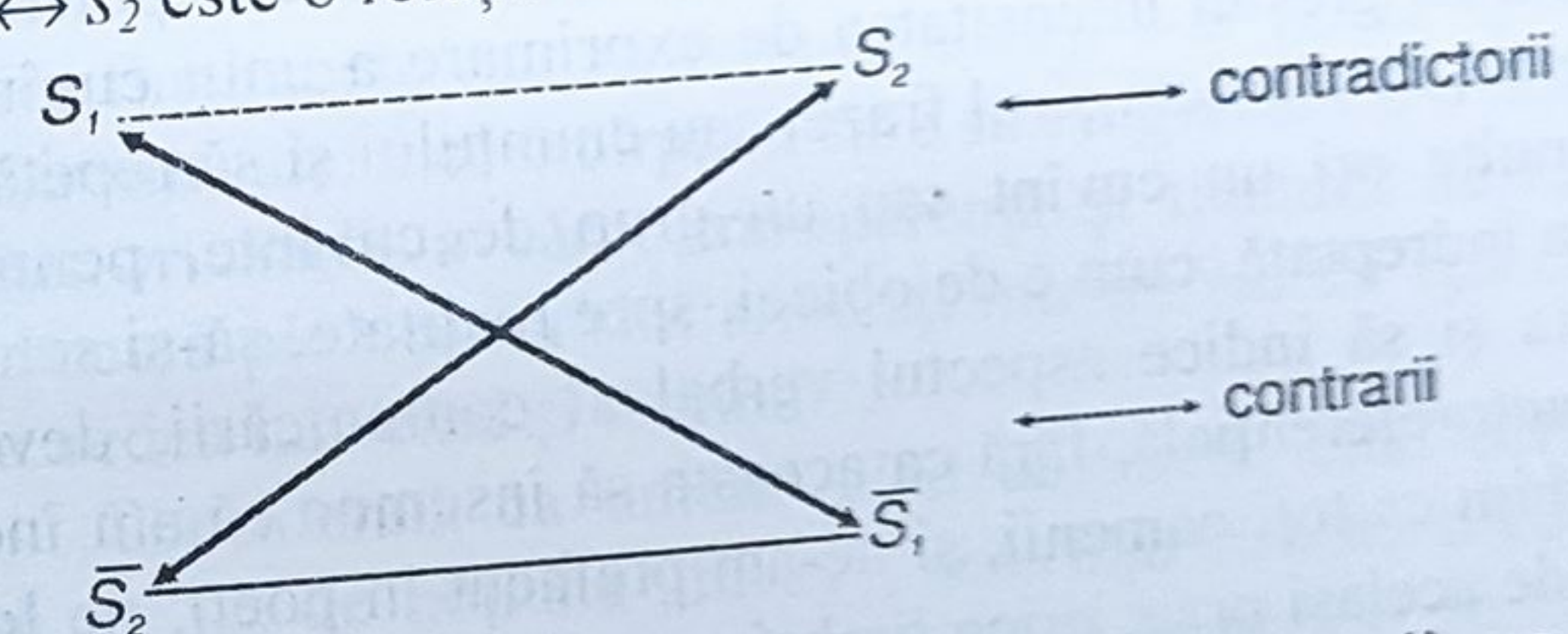
După Greimas, „discursul este acel lucru fragil în care se înscriu și se leagă adevărul și falsul, minciuna și secretul”². Cuplul dihotomic *adevărat* / vs. / *fals* are următoarea interpretare semiotică:



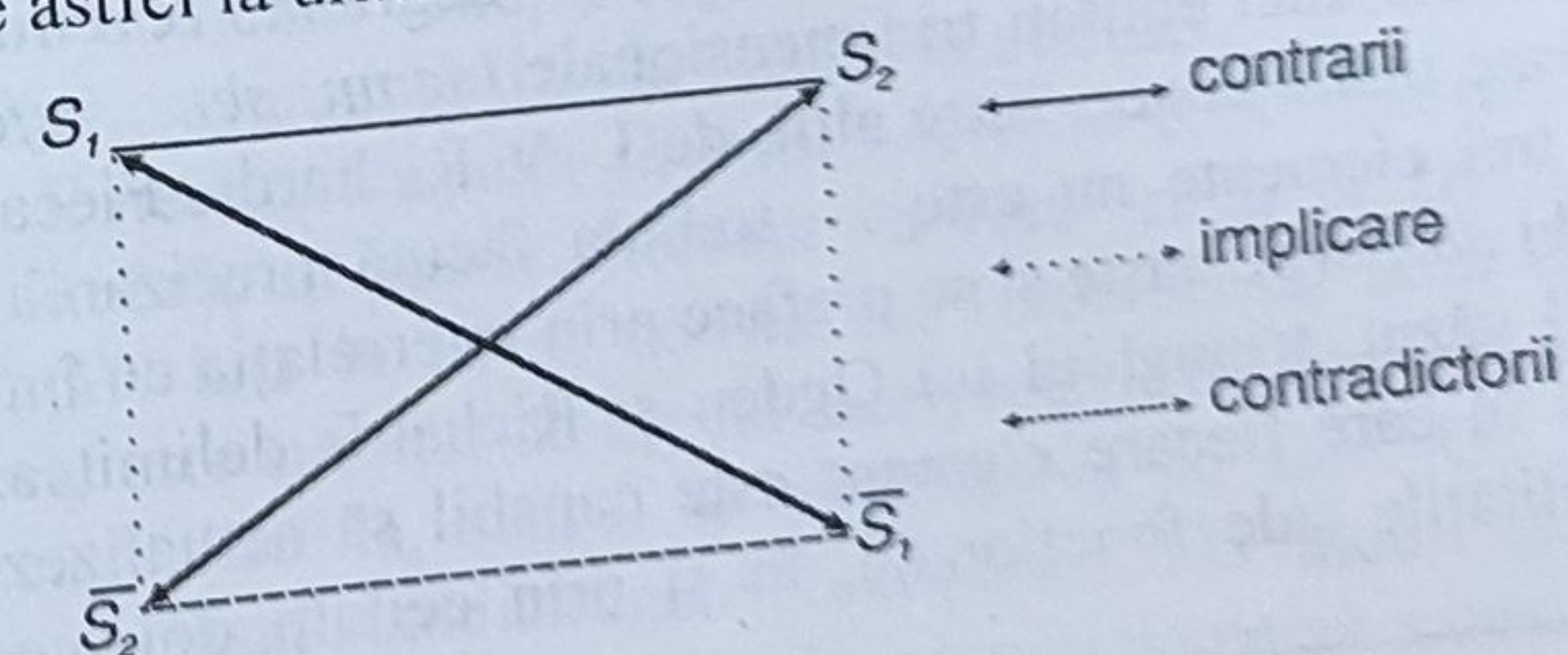
¹ Ioan Buduca, *După Socrate*, Ed. Cartea Românească, București, 1988, p. 169

² A.-J. Greimas, *Les acquis et les projets*, prefață la J. Courtés, *Introduction à la sémiotique*, Hachette, Paris, 1976 (III, D, 3. b.)

Combinarea componentei lingvistice și a celei situaționale are drept rezultat componenta discursivă, care își construiește propriul adevăr în același timp și în același mod cu construirea sensului. *Imanența* și *manifestarea*, categoriile lui *a fi* și *a părea* sînt, în combinații diferite, modurile principale de existență semiotică ale unui enunț. Greimas are în vedere o structură elementară de semnificații, o formă canonică a „pătratului semiotic” (denumit uneori „pătrat logic”). Un astfel de „pătrat logic” a fost adesea asemănat, în mod mai mult sau mai puțin pertinent, cu structurile analoge din matematică, logică, psihologie și lingvistică. Structura se întemeiază, într-o primă aproximație, pe relațiile de contrarietate și contradicție: $s_1 \leftrightarrow s_2$, în care s_1 și s_2 sînt semne într-o relație dintre contrarii, în timp ce $s_1 \leftrightarrow s_2$ este o relație dintre contradictorii. Se ajunge deci la:



E apoi marcată și așa-numita relație de implicare, stabilită între s_1 și s_2 , pe de o parte, și s_2 și s_1 , pe de altă parte¹. Se ajunge astfel la următoarea formă:



¹ v. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966, p. 137

II.1.2. Limbajul ironiei, între denotativ și conotativ. Pegasul devenit Cal troian. Ironia se naște în și prin limbaj, dar spre a-l transcende, căci ea își atinge scopul doar atunci când litera e depășită, contrazisă, „răsturnată”. Ea ține de ceea ce s-a numit „o retorică a devierii”, de un „decalaj ce există între sensul literar și sensul intențional”¹. De aici încep, de fapt, și greutatea înțelegerii specificului ei.

S-a afirmat că limbajul poetic (aici avem în vedere limbajul poetic ironic) nu are un caracter referențial; modul său specific ține – se spune – de *autoreferențialitate*. Dar: autoreferința se găsește adesea și în vorbirea curentă; e destul să folosim (cu intenție ori din nepricepere) cuvinte nepotrivite în context, să greșim intensitatea de exprimare a unui cuvânt, ori sintagme, să pierdem șirul frazei sau enunțului și să repetăm de mai multe ori un cuvânt sau un grup de cuvinte, pentru ca atenția îndreptată, cum e de obicei, spre realitate, să-și schimbe direcția și să indice aspectul verbal al comunicării, devenită subit autoreferențială, fără ca aceasta să însemne că am încetat să vorbim ca toți oamenii, și ne-am prefăcut în poeți; ne lovim astfel de același prag: orice limbaj este, într-o anumită măsură, referențial și autoreferențial, „literal” și „metaforic”. Astfel că definiția figurii poetice doar ca „spațiu dintre semn și sens”², se dovedește restrictivă. Se cere mai degrabă revenirea la elementele unei entități tridimensionale (*semn, sens, referent*), sugerate mai încoace, între alții, de I. A. Richards. Fiecare din cele trei elemente nu este – trebuia făcută precizarea – un simplu *dat*, ci se naște și se preface prin interrelația cu întregul. Astfel văzut, triumful lui Ogden și Richards delimitează un spațiu în care fiecare element este capabil să actualizeze din posibilitățile sale funcționale, în și prin ceilalți doi, ceea ce

¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 193

² Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 85-99

dialectica întregului îi cere la un moment dat; interacțiunile întrețin o dinamică deschisă spre lume și totuși unitară, un întreg animat și ireductibil. Ca urmare, o figură nu trebuie raportată strict la uzajul ei lingvistic. Ironia, bunăoară, se poate foarte bine realiza fără nici o „abatere” în raport cu „norma”; cuvinte, precum, să spunem, *bucurie, mimine, podoabă* pot avea prin raportarea la un anumit referent, un înțeles ironic: limbajul consacrat nu mai posedă un echivalent, folosindu-se, în consecință, de valoarea „circumstanțială” a termenilor. De asemenea, *tăcerea* ironică nu-și dezvăluie sensul, de obicei, decât prin apelul la referent; ea nu modifică nici codul, nici uzajul lingvistic, fiindcă acestea nu stabilesc când e „normal” să intervină tăcerea; sensul ei depinde esențialmente de situația pe care ea o cere. Folosind cuvintele lui Călinescu (malițioase în intenție, finalmente numai fermecătoare), s-ar putea spune că poetul ironic „desface o cîrpă în care sînt îngrămădiți o mulțime de peștișori aurii, a căror transparență și tinctură ne rămîne necunoscută pînă ce nu sînt aruncați într-un vas cu apă ca să-i putem vedea lunecînd și înotînd”¹.

Considerată ca unitate când abstractă, când concretă, ajunsă un fel de noțiune „fuzzy”, *referința* rămîne o condiție esențială a semnului și sensului; a defini ironia (și, în genere, discursul poetic) numai ca act „autoreferențial” pare a fi un subterfugiu epistemic îmbrăcînd în haine străvezii iluzia idealistă care anulează funcția cognitivă a textului poetic, deschiderea sa către lume, limitîndu-l astfel la artefact.

E necesară așadar (*ironia* o cere), o concepție referențială a limbajului poetic. Ricoeur va vorbi chiar de „referință dedublată”. Iată în ce ar consta ea. Unu: sensul unui enunț metaforic este suscit de eșecul interpretării lui literare; într-o interpretare literală, sensul se autodizolvă pe sine. Or, scrie Ricoeur, această autodistrugere condiționează la rîndu-i căderea referinței inițiale. Dar aceasta e doar latura negativă a unei stra-

¹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 867

tegii pozitive; urmează faza a doua: „autodistrugerea sensului, sub acțiunea nonpertinenței semantice, este doar reversul unei inovări de sens la nivelul întregului enunț, inovare obținută prin «torsiunea» sensului literal al cuvintelor. Această inovare de sens este *metafora vie*”. Ironia ca „metaforă vie” face această *referință dublă*” continuu prezentă; interpretarea ei, solicitând o nouă pertinență semantică pe „ruinele” sensului literal, suscită, de asemenea, un nou proiect referențial. Schema „referinței dedublate” pe care o presupune ironia – și, după Paul Ricoeur, orice „metaforă vie” – ar fi, în esență aceasta: a face să corespundă metaforizării sensului, o metaforizare a referinței¹.

După ce, timp îndelungat, comentatorii de texte poetice s-au consolat cu ideea existenței unui strat inaccesibil, inefabil, mereu presupus dar niciodată dovedit, iată că s-a ivit ocazia asocierii acestei realități insondabile cu evidența caracterului ambiguu al textului, vizibil în polisemantismul său virtual. Drept urmare, s-au conturat două atitudini distincte: pe de o parte, se speră că unui text echivoc din punct de vedere semantic ar trebui să-i poată fi opusă o teorie univocă, cu ajutorul căreia să poată fi redusă ambiguitatea poetică; pe de altă parte, acestei atitudini „reducționiste” îi dă replica alta, potrivit căreia ambiguitatea poetică trebuie să concorde cu o teorie adecvată, capabilă să mențină plurivocitatea textului.

Unul dintre punctele de vedere utile exprimate de Jakobson este, neîndoiește, acela potrivit căruia axa *similarității (selecției)* și axa *contiguității (combinării)* nu sînt identificate cu codul și, respectiv *mesajul*. Aceasta deoarece în cod sînt prezente și elemente non-similare, după cum și elemente non-contigue. Paradigma și sintagma se presupun reciproc, nu pot fi gîndite decît împreună, din cauză că termenii paradigmei se definesc prin capacitatea lor combinatorie în cadrul sintagmei, iar constituenții sintagmatici se definesc la rîndul lor, prin relațiile contractate în plan paradigmatic. La Jakobson, rămîne

¹ Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Ed. Univers, București, 1984, p. 354

neclarificat însă un paragraf important: unde anume se situează diferența calitativă între aplicarea funcției poetice în limbă și limbajul poetic al unui text. Cohen rămîne în bună parte îndatorat vechii opoziții *versuri-proză*, distincție simplificatoare, finalmente, inoperantă. Mai încoace, a fost reactualizată ideea conform căreia, limbajul poetic, spre deosebire de celelalte, este cel care se comunică doar pe sine (idee asupra căreia vom reveni). Un relativ punct comun al considerațiilor privind specificul poetic îl constituie așa-zisa „deviație” a limbajului. („Deviația” care trebuie înțeleasă nu numai ca un termen vizînd deosebirea de norma cotidiană sincronă, ci și față de o normă poetică anterioară). De obicei, „abaterea” limbajului poetic a fost gîndită fie ca *non-gramaticalitate* și *ocurență*, fie ca *echivalență* și *recurență*. Primul cuplu de termeni presupune nerespectarea normei gramaticii standard; de unde, înțelegerea limbajului poetic drept prezență a ceea ce este rar, unic, neobișnuit (Lewandowski, Steube, S.J. Schmidt). Textul cu cel mai înalt grad de poeticitate ar fi cel care ar consta doar în actualizări lingvistice insolite, unice; text, practic, ininteligibil. Dar, evident nu orice *non-gramaticalitate*, nu orice expresie lingvistică rară sînt poetice.

Cel de-al doilea cuplu (bazat pe *echivalență* și *recurență*, trimite la o „abatere” ce întărește regula, constînd în aceea că structuri echivalente se suprapun regulilor gramaticității limbajului „normal” (Delas / Filliollet, Lotman, Levin). Numai că nu orice echivalență este poetică, și nici orice recurență; recurență efectivă ar însemna, de cele mai multe ori, chiar banalizarea, aplatizarea expresiei. Dacă absolutizăm primul cuplu, atunci nu ne putem explica fenomene ce țin în primul rînd de echivalență (precum sugestivitatea fonetică, ritmul, rima etc.); în celălalt caz, vor lipsi elementele lingvistice „non-gramaticale” (categoriile metaforei, ironiei, inversiunilor sintactice). Eficiente rămîn cele două cupluri, atîta timp cît nu va fi supralicitat unul dintre ele¹.

¹ Lucru insuficient, însă, dacă nu ținem seama de faptul că o „abatere” are întii de toate un caracter sistematic, comunicativ și referențial.

Julia Kristeva descoperă în poeticitate – mai aproape de realitatea lucrurilor – o cale de realizare a pluralității potențiale a *codului* însuși, luat drept semn de referință, în raport cu care poeticul se impune ca „normalitate diferită”; limbajul poetic e o punere în practică, în proces, a „infinității potențiale” a codului. Gramatica limbajului poetic se constituie prin remodelarea zonelor de variație liberă a limbii, zone de unde își extrage expresiile proprii (...) pe care se întemeiază spre a le *de-și/sau re-construi*. Cu următoarea precizare: „limbajul poetic nu poate fi o deviere față de limbajul pur și simplu sau față de limbajul de toate zilele, ci dimpotrivă, limbajul poetic, în care se actualizează ceea ce ține deja de semn, este limbajul cu toate funcțiunile lui, adică este plenitudinea funcțională a limbajului”¹.

Poezia se află într-o luptă permanentă cu ceea ce ține de limbajul poetic prea strâns legat de sistemul limbii. Un text implică o realcătuire a expresiei, și această reformulare provoacă (și este provocată de) o reșezare a conținutului. Limbajul poetic, s-a spus pe bună dreptate, „deautomatizează limba”, o „re-substanțializează”, mai ales prin redimensionarea

Ce înseamnă, de fapt, fiecare? Prin caracter *sistematic* nu trebuie înțeles faptul că o „deviație” poetică nu este orice „abatere” din text, cu una integrată într-un context de momente interdependente, chiar dacă aparent dispartate, momente care tind spre un *anume* sens al întregului.

Ceea ce este egal cu a spune că semnificatul global într-un text poetic nu coincide cu suma semnificațiilor parțiale, nici cu „sinteza” lor, ci o depășește: unui complex de semne verbale îi revine, cum spune Umberto Eco, „statusul unei superjuncții semnifice”. (*Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971, p. 328) Cât privește caracterul *comunicativ*, reamintim doar că polisemia limbajului poetic nu provine doar din non-determinările textului; ea are ca agenți, se știe, și receptori, care, în situații de comunicare schimbătoare, concretizează conținutul aceste non-determinări verbale ca estetice (dacă firește, sint astfel). În fine, abaterea poetică „modifică” imaginea anterioară (sau, cum s-a spus – „gramatica viziunii”) pe care cititorul o are drept un fapt de viață sau altul; înseamnă că ea, „devierea”, are și caracter *referențial*. Așadar, o figură poetică nu trebuie raportată strict la uzajul ei lingvistic. Facem doar precizarea că, în limbajul poetic, *mimesis* e acaparat de *semiosis*.

¹ Eugen Coșeriu, *Limbajul poetic*; în: „Convorbiri literare”, nr. 5-6, 1994, p. 25

funcțională a relațiilor interne; ceea ce înseamnă mai întâi: investirea semnificantului cu rol activ în (de)construirea semnificației, transformarea semnificatului în semnificant secund, „perturbarea” corespondenței semnificat-semnificație.

Structura ironică se realizează, în bună parte, oarecum în afara textului, fiind percepută ca un „procedeu-minus”. A presupune, revenind la funcția autoreferențială, că avem nevoie de alte descrieri ale aceleiași realități pentru a cunoaște bine un poem descriptiv, înseamnă a presupune că un asemenea poem e un eșec, fiindcă el, textul, se dovedește insuficient pentru a ne face să vedem cu adevărat ceea ce el reprezintă; poezia ține în exclusivitate de perspectiva pe care tocmai ea o deschide. Natura ei se împlinește numai și numai prin propria-i capacitate de revelare. În acest sens, s-ar putea spune că, paradoxal, modul ironic e mai „conformist” decât altele; ironistul are un sens al poeziei pe care nu concepe să-l detașeze de real; în raport cu referentul, el caută un semn creditabil și credibil, de solidaritate cu cititorul.

Ironia redă limbajului măsura sa de neliniște și, în același timp, prin demersuri ludice, îi încearcă forța în libertatea cuvintelor de a se degaja de ele însele, de a (de) zice lumea. În ironie, limbajul nu este gândit ca „adamic”; cuvântul poartă în sine propria lui istorie ca pe ceva care mai trăiește încă. Poetul ironic se confruntă cu acel amestec babilonic de limbaje care se manifestă în jurul unui obiect; printre ele trebuie să se audă și vocea lui. Cuvintele se dovedesc acum un mediu oarecare inadecvat, atât din cauza a ceea ce posedă, cât pentru ceea ce nu posedă.

Ironia este convinsă de faptul că limbajul își pierde tot mai mult facultatea de a exprima lucrurile, necum inexpresabilul. Pentru poetul ironic, cuvântul, în momentul însușirii sale, nu se mai află într-o vîrstă „aurorală”, ci pe buze străine, în contexte străine: de aici trebuie luat, am spune, „aprop(r)iat printr-un mod specific de „accentuare”. E drept, nu toate cuvîn-

tele se supun la fel de ușor: unele se împotrivesc cu îndârjire, altele rămân „străine” cum au fost, altele sar mereu din noul context și parcă, singure, împotriva vorbitorului, se introduc între ghilimele.

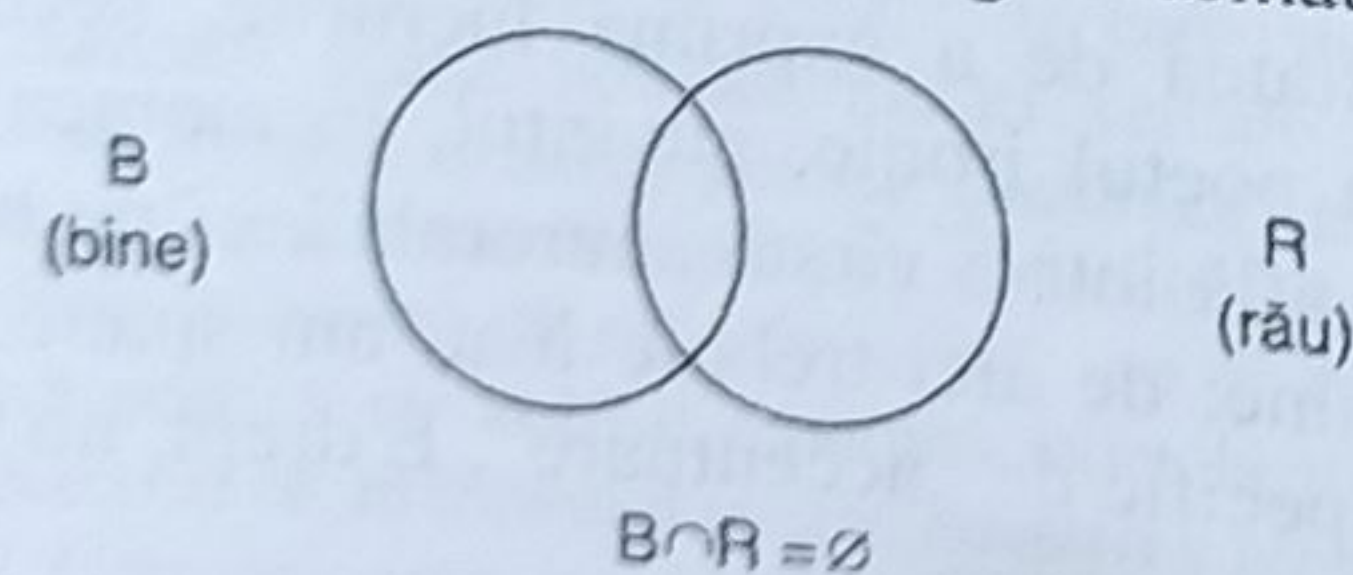
Dacă poeticul nu ar merge prin ironie spre propriul refuz, dacă el nu s-ar avînta continuu către propria sa negație, el n-ar mai fi probabil posibil; și aceasta fiindcă însăși mișcarea către propria sa imposibilitate este condiția lui, și-l întemeiază.

Stilistic, ironia se apropie, între altele, de alegorie, și aceasta din urmă avînd două planuri: al lui *ceva* semnificant), și al lui altceva (semnificat). Ironia este într-un fel alegorică, dar tocmai prin acest fel al ei devine totodată o luare în rîs chiar a „alegoriei”, care își vede așezate cele două planuri într-un raport de maximă inadecvare. Uneori ironia se distinge cu greu de antifrază: „Bună idee!” se spune curent pentru a submina o atitudine deplorabilă. Dar, în lipsa unui context lingvistic sau extralingvistic, nu putem percepe „abaterea” existentă. O soluție comodă ar consta în a recurge la semnul propus de Alcanter de Brahm pentru a marca valoarea inversă a conținutului cuvîntului, sintagmei, propoziției etc.

Dar ironia ține de imprevizibil: ea „de-zice” „deja-spusul” și trebuie *mascată*, nu *marcată*.

Ca și aluzia, ironia nu se realizează decît *in absentia*; semnificantul corespunzător semnificantului intențional trebuie să rămînă implicit. (Prin aceasta, ironia se opune, bunăoară, metaforei, sau calamburului).

Ironia e înțeleasă ca o metaforă bazată pe inversiune. Dacă într-o secvență de genul „Iar am ajuns bine!” lucrurile pot fi înțelese tocmai invers, atunci s-ar putea ajunge la următoarea formulă:



Ironia ar fi „gradul de opoziție al metaforei”¹. După Kenneth Burke, ea rămîne un „trop fundamental” (ca și la Vico), însemnînd o „reperspectivare” a perspectivei metaforice propriu-zise”².

În unele cazuri, ironia se află în vecinătatea unor antiteze comice, de genul: „prețurile urcă și călătorii coboară”. Nu puține sînt situațiile de înrudire cu litota; atunci poate fi observată diferența dintre negația gramaticală și negația lexicală care constituie opoziția: *Pas de folle la guepe!* (Nu-i prost tipul!). Așadar, ironia grefează pe conținutul literar valori adiționale care supradetermină ceea ce s-a denumit „spusa denotativă”, conform strategiei: „dumneavoastră sugerați contrariul a ceea ce spuneți, retrăgîndu-vă afirmația exact în momentul în care o faceți”; astfel, ironia ne face să percepem impostura pe care o reprezintă sensul literal³. De aici, o transparență a opacului și o opacitate a transparenței.

S-ar putea pune acum întrebarea: care rămîne figura cu care ironia se înrudește mai mult? Dacă îl credem pe Kierkegaard, am fi optat, în sens mai larg, pentru alegorie, cum și el o face, chiar prin intermediul acesteia, în rîndurile care urmează: „S-a întîmplat că focul a izbucnit în culisele teatrului. Bufonul a venit să avertizeze publicul. S-a crezut că el făcea o glumă și s-a aplaudat; el totuși a insistat; s-a rîs în hohote. Cred că așa va pieri lumea, în veselia generală a oamenilor spirituali care vor crede că e vorba de o farsă...”⁴.

Revenind la planul stilistic: ironia este un exemplu de conotație prin asociație antonimică *in absentia*. De fapt, ea cuprinde, în grade diferite, elemente de conotație și denotație, dar la un nivel superior limbajului obișnuit: „Limbajul ironic

¹ Henri Morier, *op. cit.*, p. 560

² Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, Prentice Hall, New York, 1945, p. 503

³ Paul Ricoeur; apud Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, pp. 8, 161

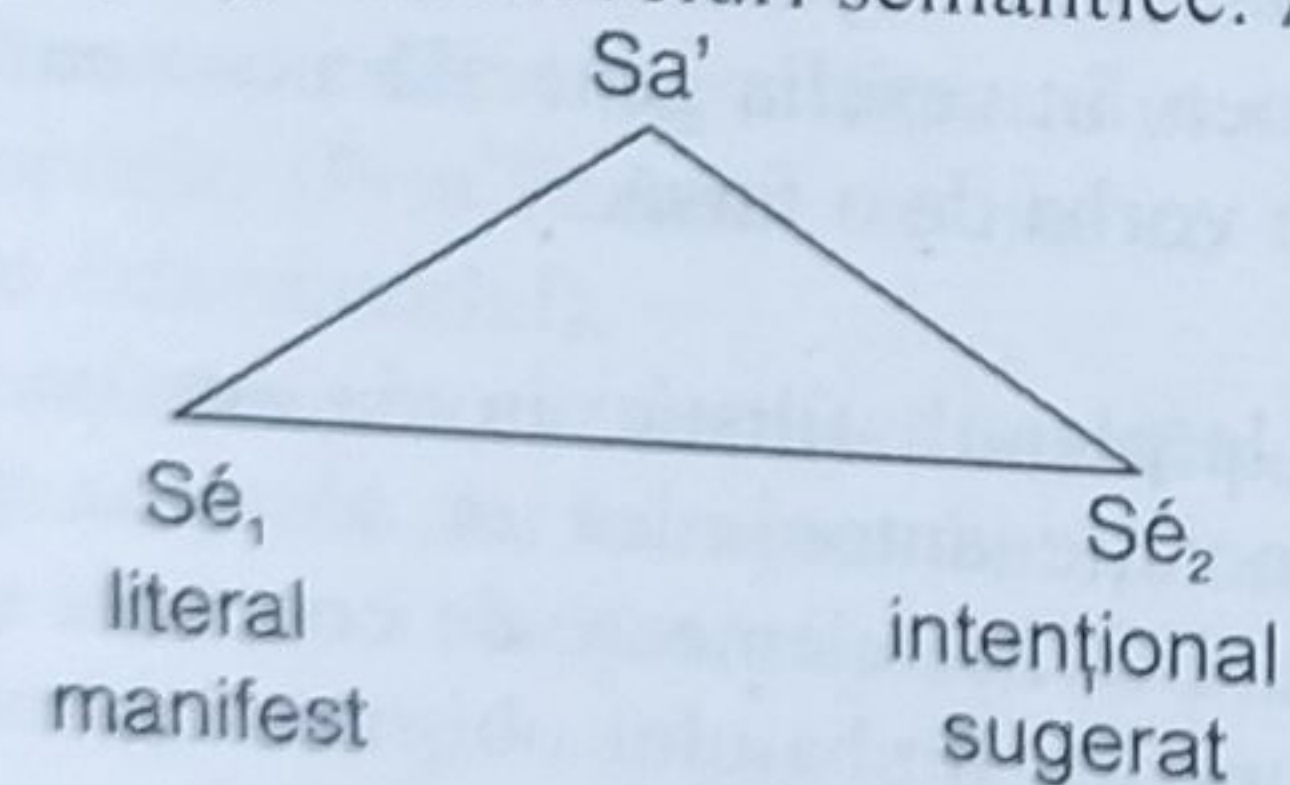
⁴ Søren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien*, N.R.F. Gallimard, 1943, p. 27

decodifică pe plan de denotație conotațiile, dar totodată contaminează conotativ denotațiile¹. Înțelegând-o în fel și chip (joc al sincerității, trișare sinceră, sinceritate travestită), mulți comentatori au situat ironia între așa-numitele tipuri de „nesinceritate”. S-a făcut astfel distincția, spre exemplu, între minciună și ironie:

- minciună: *L* spune *A*, gândește *non-A* și vrea să lase să se înțeleagă *A*;
- ironie: *L* spune *A*, gândește *non-A* și vrea să lase să se înțeleagă *non-A*.

În ambele cazuri, *L* poate eșua; se poate, vrînd să mintă să lase să se înțeleagă *non-A*, și vrînd să ironizeze să lase să se înțeleagă *A*: locutorul care minte se străduie să șteargă cu grijă orice urmă a inversiunii; locutorul care ironizează face în așa fel încît să aibă pentru receptor, chiar dacă foarte greu perceptibile, camuflate, câteva semne ale nesincerității lui; minciuna se pretinde adevăr, ironia trebuie să fie decodată, în urma unui du-te-vino între contradicții, așa cum e.

O secvență ironică se prezintă ca un semnificant pentru care există, la codificare și decodificare (în cazul unei comunicări reușite), două niveluri semantice. Astfel²:



Cei doi semnificanți nu au același statut: sensul literal este decodificat primul, datorită competenței lexicale a subiec-

¹ Radu Enescu, *op. cit.*, p. 168

² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 135

tului; intențional se va deduce din $Sé_1$, în urma unui raționament complex, riscant, care se bazează pe anumiți indici, Sa' . Continuînd analiza, putem considera o secvență ironică drept rezultanta a două semne: unul normal (S) și unul ironic (S'):

$$S = \frac{Sa = \text{materialul verbal purtător al figurii}}{Se_1 = \text{sensul literal care i se dă}}$$

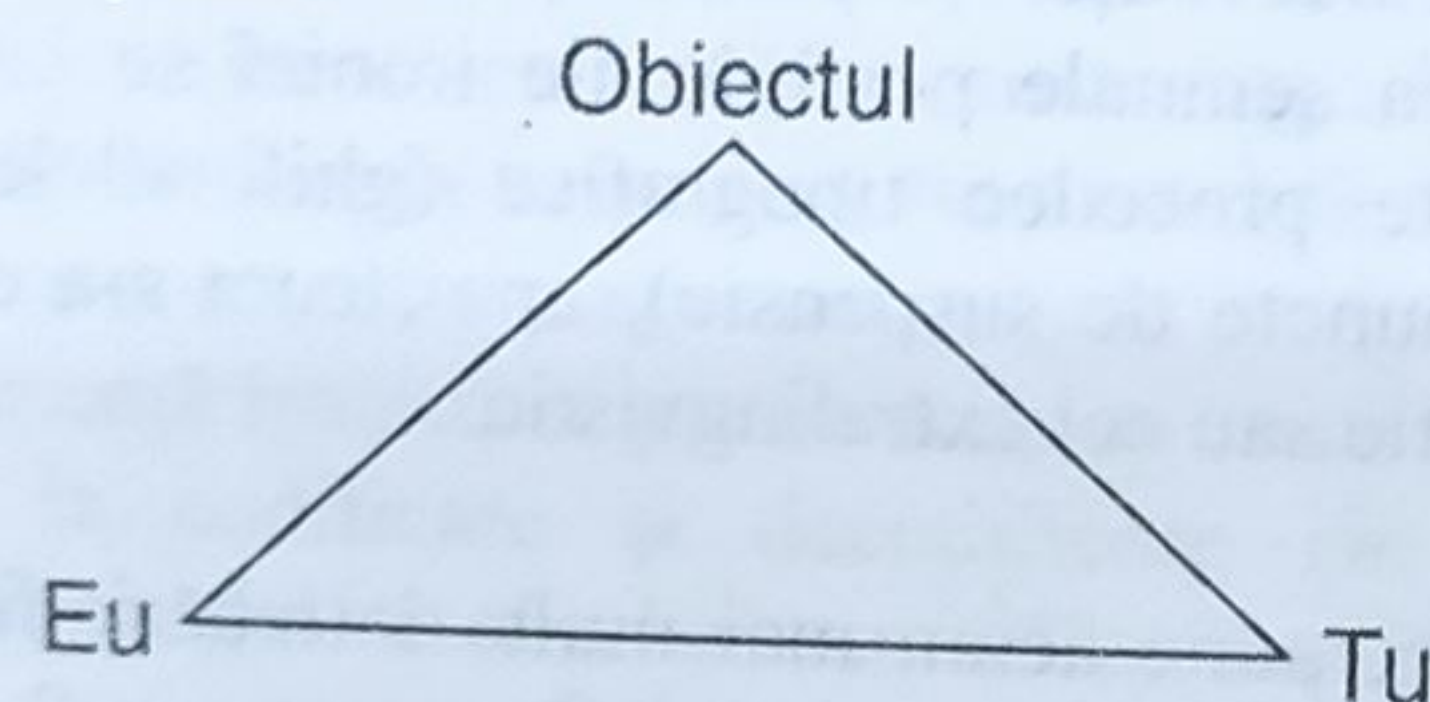
$$S' = \frac{Sa' = x}{Se = \text{inversul lui } Se_1}$$

Sa reprezintă suportul Sa' – semnalul actului conotativ. În această perspectivă, $Sé_1$ se prezintă ca un „consemn” (*consigne*) și semnul ironic, ca un operator al inversiunii semnataice (în realitate, relația între $Sé_1$ și $Sé$ nu este de strictă antonimie). Ce reprezintă, însă, x ? El semnalează funcționarea antifrastică a secvenței și poate fi de natură foarte diversă. Într-adevăr, ca semnale posibile ale ironiei se întîlnesc: intonația, anumite procedee tipografice (ghilimelele, puncte de exclamație, puncte de suspensie), apoi, cum s-a dovedit, contextul lingvistic sau cel extralingvistic.

Se pot pune acum mai multe întrebări: formele (poetice) au un sens pentru că eu le dau acest sens? (cum gîdea Socrate); sau deoarece corespund aceluiași lucru pentru toți? (Aristotel); ori fiindcă se potrivesc într-un mod unic, inanalizabil și nerepetabil conținutului lor? (Croce); sau, fiindcă se leagă într-un sistem care le garantează perfectă identitate de conținut? (Saussure) Cele mai multe ipostaze din ultimul timp convin asupra faptului că, în identificarea sensului unei forme, un rol determinant îl are așa-numitul „comportament de răspuns” pe care mesajul îl solicită din partea cititorului (v. Jauss, Stierle, Iser). Textul este atît scriitura cît și lectura, stabilind între emițător și receptor, prin și în semnificant, o „trans-

enunțare”, un „transnarcisism”. După Wolfgang Iser¹, calitatea estetică ar fi direct proporțională cu resursele textelor de a crea indeterminare, de a răsturna clișeele de lectură prin fuziunea „orizonturilor”, de a oferi alternative emancipatoare. Centrul observației e cititorul: real sau imaginar, implicit sau explicit, cititor ideal sau fals cititor, presupunând, în grade diferite predictibilitatea și impredictibilitatea, competența și performanța, atenția prezentă și cunoștințele anterioare, idei stabile și realități fluide etc.

Limbajul nu este atât comunicare *de...*, ci o comunicare *cu cineva*². Afirmția e apoi detaliată: obiectivitatea și intersubiectivitatea sînt simultane și complementare; cînd vorbesc sau cînd înțeleg experimentez pe altul în mine însumi, și pe mine în celălalt. Limbajul se creează pentru a domina obiectul, însă obiectul nu are nici o obiectivitate dacă este numai al meu și dacă admit că pentru alții ar fi de fapt, altfel. O schemă simplă oferă Eugen Coșeriu:



„Numai prin faptul că un obiect este al altuia și al tău, acest obiect se desprinde de tine, se află în lume ca obiect pe care-l putem recunoaște și eu și tu. Desprinderea obiectului de subiect se realizează doar prin această intersubiectivitate”³.

Se pare că, inevitabil, cu cît căutăm să atingem poezia în configurația pe care ea o are *în sine*, cu atît dezvoltăm legă-

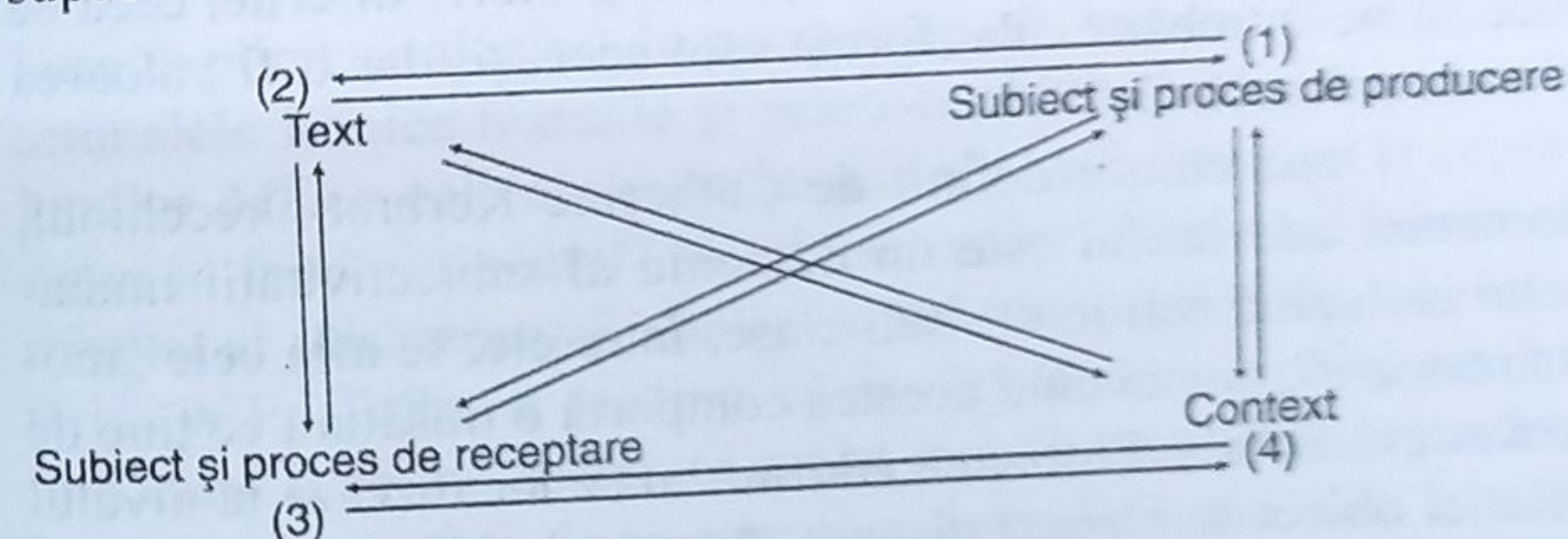
¹ apud Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Ed. Univers, București, 1983, p. 12

² Eugen Coșeriu, *Prelegeri și conferințe*, Academia Română, Iași, 1994, p. 162

³ *Ibid.*, p. 26

turile care o fac să existe *pentru noi*. Receptarea e tocmai „timpul sensului”. „Problema constituirii semnificantului face parte din problema sensului, producerea nu are sens decît dacă reprezintă transformarea sensului dat; prin urmare producerea sensului este, ea însăși, o «punere în formă», semnificativă (...) Sensul, ca formă a sensului, poate fi definit ca posibilitatea de transformare a sensului”¹.

Ironia poeziei contemporane pune frecvent în lumină caracterul dialogic al textului literar, un circuit ce implică subiectul și procesul de producere, subiectul și procesul de receptare, obiectul menit să realizeze comunicarea, precum și contextul estetic, social-istoric. Interacțiunea acestor factori generează – am spune – un „contract comunicativ” (explicit sau implicit), cu instanțe diferite și conexiuni variabile. Schema de mai jos, preluată de Lucien Dällenbach, ne poate ajuta, credem, să ne facem o imagine mai clară asupra interacțiunilor presupuse de estetica receptării²:



Dacă la polul enunțării, contractul comunicativ structurează strategii generice, la polul receptării, va conota „oferte” de lectură, așteptări avute în vedere, dar și atitudini interpretative pe care locutorul ar dori să le propună. Configurația textuală mediază între prefigurarea realității date și refigurarea sa

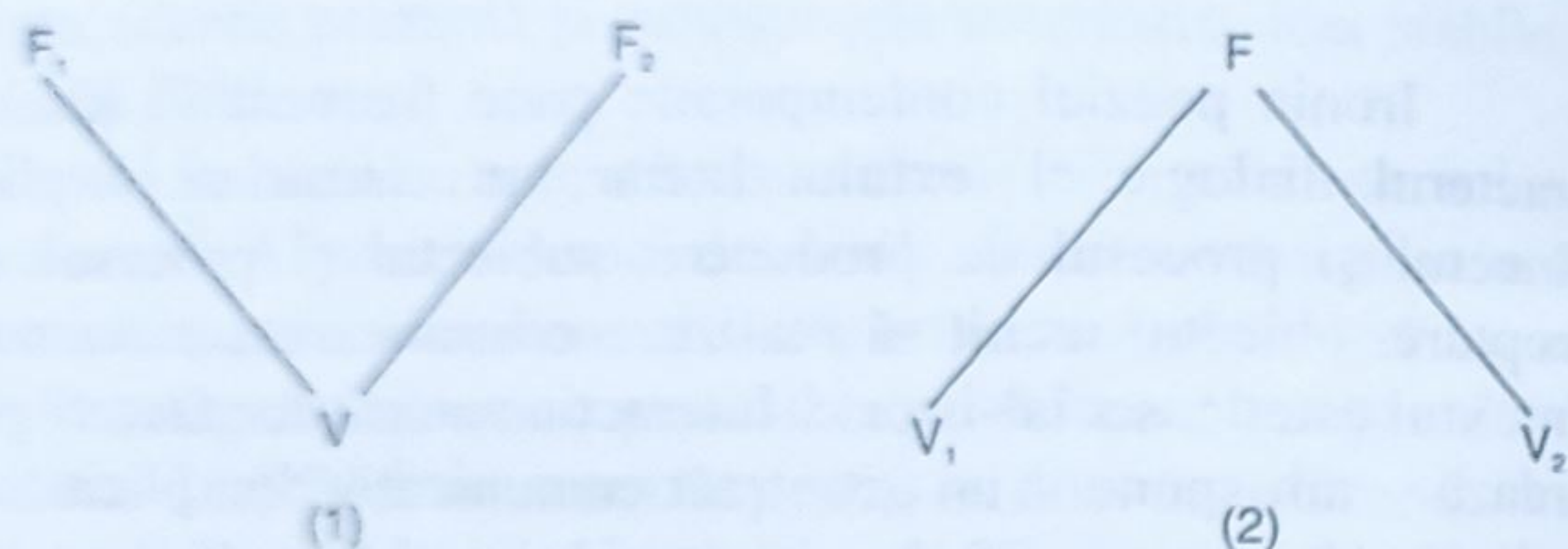
¹ A.J. Greimas, *Despre sens*, Ed. Univers, București, 1978, p. 30

² Lucien Dällenbach, *Actualité de la recherche allemande*; in: „Poétique”, nr. 39, 1979, p. 260

prin receptarea sensului ironic. Cît se poate de apropiate de realitate sînt observațiile lui Eugen Coșeriu; în poezia contemporană, nu mai poate fi întîlnită „o singură gramatică omogenă”; structura ironică a limbajului ar putea fi gîndită plecînd de la formula următoare:

F = „formă”

V = „valoare”



Altfel spus: în mod obișnuit, întîlnim „forme” diferite pentru aceeași „valoare” ceea ce este ușor de interpretat(1); aceeași „formă” apare în ironie pentru „valori” diferite, ceea ce face să ne întrebăm: „da, forma este aceeași, dar o fi valoarea (1) sau valoarea (2)?”^{1,2}

După cum e definit de Catherine Kerbrat-Orecchioni, domeniul adevărului este un domeniu al subiectivității limbajului incluzînd mai multe sub-clase; între ele, se află cele „modalizatoare”, atunci cînd acestea comportă o trăsătură ce ține de axa adevărat/fals. Problema adevărului se localizează la nivelul relației obiect semiotic / discurs. Adevărul obiectului semiotic³ înseamnă totodată recunoașterea lui de către receptor; el, deci „devine”, „se construiește” în timpul actualizării discursive⁴.

¹ Eugen Coșeriu, *Prelegeri și conferințe*, ed. cit., p. 62

² v. Idem, *Teze despre tema «Limbaj și poezie»*, loc. cit., p. 11

³ v. și Eugen Coșeriu, *Teze despre tema «Limbaj și poezie»*; în: „România literară”, 1995, nr. 41, p. 11

⁴ Obiect înțeles ca „un altceva care înlesnește raportarea subiectului la el însuși”. (A.J. Greimas, *Du sens, II, Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1983, p. 22)

Dacă privim strategiile de enunțare din perspectiva raportului dintre locutor / enunțator și ceea ce e enunțat, putem distinge - în limbajul lui J.R. Searle - între stagii „literare” și „figurative”. Instanțele de ruptură între sensul enunțării și sensul enunțului includ, în primul rînd, ironia și, în general, limbajul „indirect”, enunțarea ironică presupune că semnificația nu e echivalentă cu aserțiunea: sensul enunțului și sensul enunțării nu sînt identice¹.

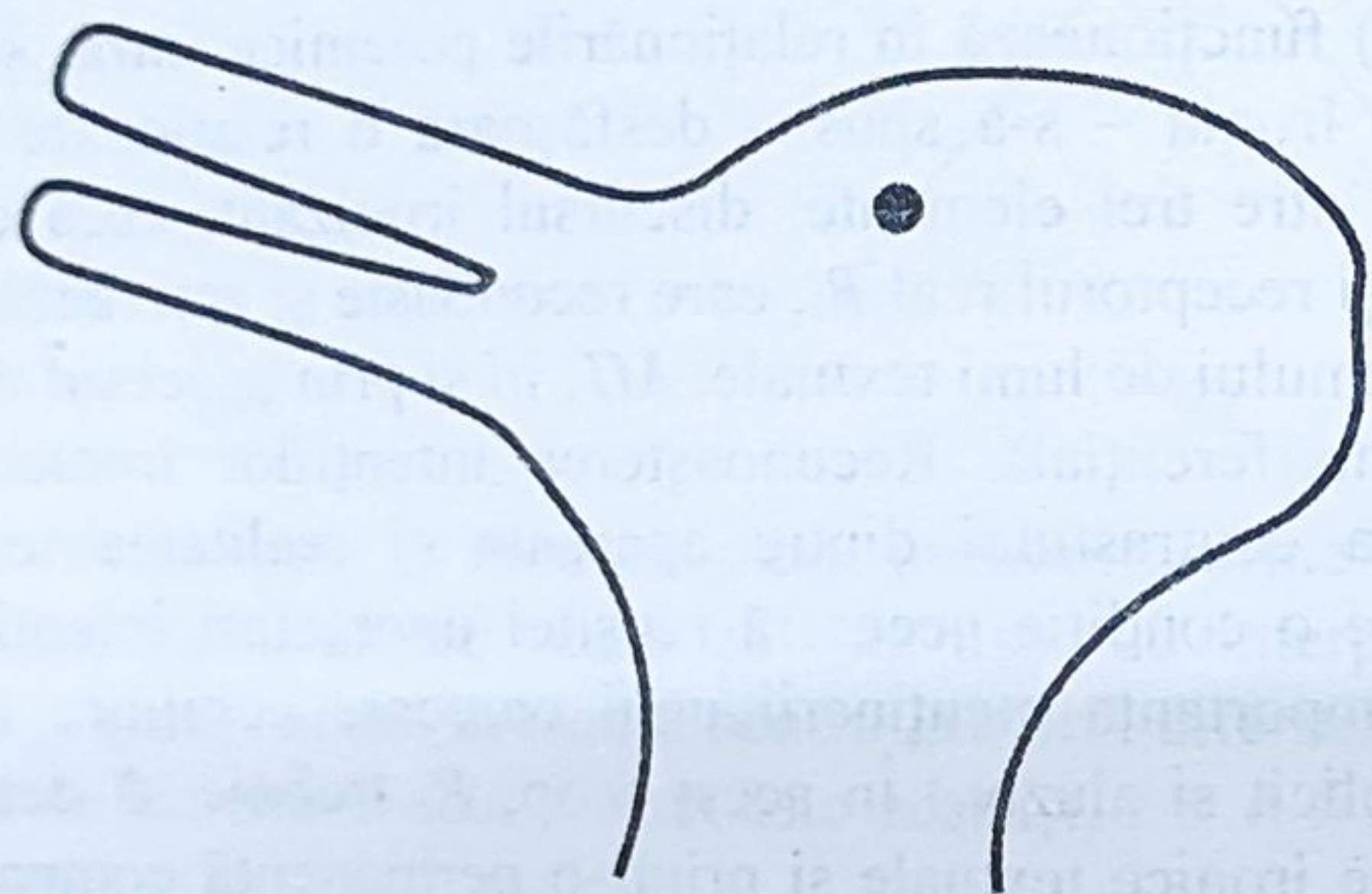
Indice al existenței posibile a ironiei, contradicția (discrepanța) funcționează în relaționările polemice intra- și inter-textuale. Ironia - s-a spus - desfășoară o relaționare „pragmatică” între trei elemente: discursul ironizant, ceea ce este ironizat și receptorul real R_r , care recunoaște și activează intențiile sistemului de lumi textuale, MT , în și prin procesul de înțelegere interferențială. Recunoașterea intențiilor ironice, prin conștiința contrastului dintre aparență și realitatea textuală, constituie o condiție necesară reușitei unor atari intenții. (De aici și importanța menținerii unui oarecare echilibru textual între explicit și aluziv.) În acest scop, R_r trebuie să detecteze semnalele ironice textuale și printr-o permanentă comparare a lumilor MT cu cele ale experienței sale, ME , ceea ce ar reprezenta în fond „orizontul” său de așteptare. Analizînd ironia ca rezultat al „discrepanței” dintre sensul enunțului și sensul enunțării, W.E. Tolhurst susține că în înțelegerea ironiei un rol important îl deține contextul social în care textul a fost produs, context ce aparține, în perspectiva formulată mai sus, cunoștințelor cititorului „fictional” (fictiv), R_r , adică sistemului său ME . (Se poate distinge astfel și între o ironie „globală”, și respectiv, una „micro-textuală”, aceasta din urmă integrîndu-se, firește, celei dintîi².)

¹ J.R. Searle, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 1979, pp. 92-96

² W.E. Tolhurst, *On what a Text Is and how It Means*, în: „The British Journal of Aesthetics”, vol. 19, no. 1, 1979, pp. 10-12

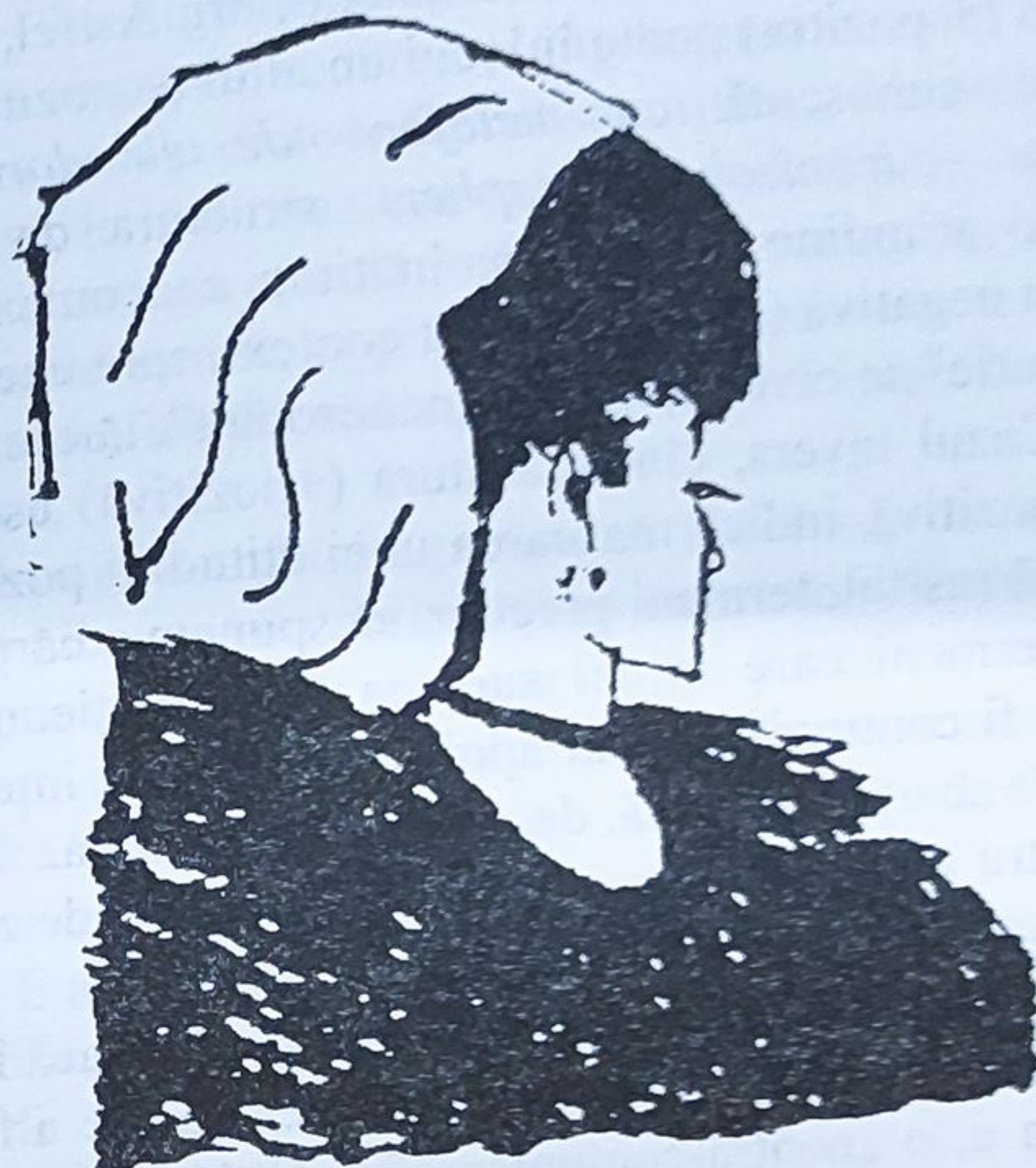
Relația de contradicție generatoare de ironie se realizează de obicei între ceea ce este afirmat, presupus (crezut) și evaluat și contextul intern (situațiile „de fapt” – ficționale) și / sau etern (recunoscut prin mijlocirea sistemului *ME* al lui *R_r*).

În cartea sa despre ironie, Wayne C. Booth oferă o imagine din Gombrich, sugestivă pentru iluziile optice: figura simplificată a unei rațe, care poate fi descifrată ca fiind și a unui iepure¹.



Mai semnificativă ni se pare figura propusă mai jos, fiindcă ea implică, fapt esențial în ironie, două realități opuse: figura unei tinere și a unei bătrâne. Poți să spui că imaginea reprezintă o tânără cum, la fel de bine, presupui că e vorba de o bătrână. Din moment ce percepția ne-a oferit două imagini, mintea noastră nu mai consideră figura ca imaginea unui cap de tânără sau de bătrână, ci drept o iluzie optică. Surpriza vine din percepția duplicității.

¹ v. și Fr. Recanatî, *La transparence et l'énonciation*, Seuil, Paris, 1979, p. 127



Ironia așadar, se aseamănă cu iluzia optică prin faptul că atunci când am văzut ambele „vederi parțiale” continuăm să le folosim pe amândouă, după cum rămânem la imaginea noastră finală: deci, o iluzie creată de două figuri (o ironie, creată de două imagini). Dar, lucru important, ele sînt cu totul diferite prin faptul că iluzia optică păstrează „egalitatea” imaginilor chiar și la sfîrșit, în timp ce ironia reclamă anumite nivele ierarhice.

Receptată în fel și chip, ironia și-a căpătat de-a lungul timpului etichete din cele mai diverse, ca atare, a fost numită „acidă” dar și „afectuoasă”, „apăsată” dar și „delică”, îndurerată dar și „nepăsătoare”, „provocatoare” dar și „reținută”, „ieftină” și „prețioasă”, „sfichiuitoare” și „tandă”, „gratuită” și „vindicativă” etc. Sînt denumiri, evident, de factură „impresionistă”. În termeni mai riguroși, ironia poate fi judecată urmărindu-se natura substituițiilor percepute de cititor în actul lec-

turii. În linii mari, acestea ar fi de două tipuri. Astfel, un termen cu trăsătură (+ pozitiv) poate înlocui un altul (- pozitiv). Forma rezultată e cunoscută ca *metaforă de simulare ironică* (*simulations – ironische Metapher*); structura de suprafață simulează o atitudine afirmativă, în timp ce contextul o demască drept negativă (într-un anumit context, spre exemplu, cuvântul „bucurie” se cere înțeles ca „nenorocire”, „necaz”, „prostie” etc.). Cazul invers, când trăsătura (+pozitivă) este schimbată în (- pozitiv), indică mascarea unei atitudini pozitive prin una negativă (astfel, termeni precum, să spunem, „cărțulie” sau „poezia”, termeni care inițial sugerează o poziție minimalizatoare, pot fi contraziși și mai apoi în context de înțelesul lor real: acela de „carte” serioasă, de „poezie” adevărată).

Pentru al doilea caz, s-a folosit sintagma de *metaforă disimulativ-ironică*¹.

În fața textului ironic, cititorul trebuie să refacă înțelesul care a fost omis, voalat, inversat, să reaseze ceea ce a fost permutat. Ironia e, o „contra-comunicare”². Cititorul „consumă” tocmai „defectul” comunicării, o „absență” din mesaj (de aceea am și pus alături de elementele *contiguității* și *similarității*, subliniate de Jakobson, pe cele ale *omisiunii*).

Este ironia ambiguă? Și da, și nu. Teoretic, postularea unui sens de bază este perfect posibilă: „ceea ce ne-ar veni în spirit, în primul rând, dacă n-ar juca nici un rol contextul”³; textul este prins într-o rețea de asociații pe diferite planuri și în diferite sisteme de referință. Cuvântul de ordine al filozofiei analitice anglo-saxone a limbajului *meaning is use* (semnificația este modul de folosire) poate fi preluat și în acest sens. Limbajul, de obicei, nu e nici în totalitate conductor, nici pe de-a-ntregul opac; prin ironie mai ales, el se dovedește semi-

¹ Heinrich F. Plett, *Știința textului și analiza de text*, Ed. Univers, București, 1938, pp. 297-298.

² Roland Barthes, *S/Z*, ed. cit., p. 51.

³ Leonard Bloomfield; apud William Empson, *Assertions dans les mots*, Tr. fr. în: „Poétique”, 6/1971, p. 250.

conductor. Ambiguitatea semnului indică faptul că nici el nu poate fi traversat cu vederea și înțelegerea noastră ca un geam, urmărindu-se prin el doar lucrul semnificat, dar nici nu se poate rămâne doar la realitatea acestuia, privindu-l pur și simplu ca pe un obiect. Lectura circulă între lume și semn, dar nu numai ca să afle cum e lumea, ci și ca să-și dea seama cum, prin dimensiunile semnificării, existența s-a transformat într-un proces (re)creator.

Ironia e ambiguă pentru că altfel s-ar încadra figurilor de tip maniheist, gen antiteză sau oximoron. E ambiguă pentru că nu spune ce crede, ci ceea ce nu poate să creadă. Relevă ascunzînd, ascunde relevînd. Contrariile se armonizează, născînd alte contrarii; de aici factura ei de *coincidentia oppositorum*, de *discordia concors*.

E apoi ambiguă, căci reprezintă tocmai antipodul limpidității limbajului științific: limbajul științific demonstrează ceea ce era de demonstrat; cel ironic folosește ineditul și surpriza, exploatînd accidentalitatea polisemiei (primul e „fără rest”, al doilea e mai mult caracteristic decît „complet”, fiind întotdeauna „eliptic”).

E ambiguă și pentru că nici una din exigențele sale nu poate exclude exigența opusă, dat fiind faptul că ea se construiește din cuvinte ce operează o perpetuă transmutare a realului în ireal; cuvintele cuprind trăiri, detalii adevărate, lucruri tangibile, proiectîndu-le într-un ansamblu imaginar și, în același timp, realizează acest imaginar, îi conferă realitate.

Totuși, ironia, frecvent, se sustrage ambiguității; ea nu ține să comunice „echivocul”, ci, prin el, falsitatea confuziei. Un enunț ironic se dovedește astfel doar prin sugerarea falsității confuziei din care se hrănește. Altfel spus, în ironie „ambiguitatea” își conține „dezambiguizarea”. Aceasta vrea să însemne două lucruri: mai întîi, faptul că dualitatea ei e și reală (clovnul de la începuturi, în vestimentația lui bicoloră, invită publicul tot la o dublă înțelegere); apoi faptul că nu există în final loc

pentru două adevăruri concurente, ci doar dovada că o secvență ironică nu este niciodată echivalentă traducerii ei literale și că traducerea literală nu e, ea însăși, decît un moment din dialectica receptării ironiei. Ca urmare, ironia are menirea să evoce itinerariul parcurs, dar și pericolul evitat. Cititorul va descoperi în final falsitatea afirmației căreia tindea să-i dea la un moment dat crezare. În poem – se dovedește încă o dată – limbajul nu este niciodată real doar printr-unul din momentele prin care trece, căci în poem limbajul se afirmă ca „tot” și esența sa este de a nu avea realitate decît în și prin acest tot. Bineînțeles, limbajul nu s-a schimbat; cel ce s-a schimbat ar fi cititorul, care s-a convins că e insuficientă receptarea numai pe o anumită lungime de undă. Momentele de confuzie devin invitații pentru a examina mai atent ceea ce a fost prea ușor acceptat (și mai puțin accentuat). Prima înțelegere, inadecvată fiind, devine în final vehiculul propriului ei abandon. Ironia întinde, așadar, o capcană în care trebuie să cadă nu cititorul propriu-zis, ci unul fictiv pe care cititorul real îl va lua ca model negativ. Ironia nu face decît să-l anticipeze, să-l „citeze” pe receptorul fictiv, prejudecata, supoziția acestuia. Eșecul cititorului fictiv – victimă a propriei docilități – e necesar avizării cititorului real. Adevărul ironiei, metaforic, presupune deopotrivă Pegasul și Calul troian.

Purtînd receptorul pe un traseu al certitudinii incertitudinii, ironia devine un joc viu de-a v-ați ascunselea, dar ca prezență discretă, neostentativă. Un *ductus subtilis*, avertizînd, undeva în ariergarda textului, că înșelarea cititorului e posibilă dacă se optează pentru sensul prea evident. Ironia ar înceta să mai fie subtilă, dacă ar fi invariabil corelată cu sensul contrar al unui enunț. Variabilă dincolo de suprafețe, ea nu se lasă inclusă în categoria figurilor de tip maniheist propriu-zis; pune astfel mereu cititorul în dificultate, făcîndu-l să oscileze între două lecturi contradictorii și să nu fie niciodată sigur că a scăpat de ridicolul unui contra-sens; căci comunicarea aparent mono-semantică menține în suspensie sensul real.

Wayne C. Booth¹ distinge patru „etape” ale „re-construcției” ironiei în actul receptării:

- 1) Cititorul este invitat să respingă orice sens literal;
- 2) Interpretările alternative sînt încercate de cititor sau, în cazul unei recunoașteri rapide, îl invadează;
- 3) Trebuie luată o decizie în ceea ce privește convingerile autorului; indiferent cît de ferm sînt convins că o afirmație este absurdă, illogică sau falsă, eu trebuie să hotărâsc dacă ceea ce resping este respins și de autor și dacă el are într-adevăr un motiv să dorească și să aștepte să gîndesc la fel ca el;
- 4) În final putem alege un nou înțeles sau un nou set de înțelesuri de care să putem fi siguri.

S-ar putea răspunde lui Booth, firește, cu celebra frază a lui Valéry: „În zadar am număra pașii zeiței, notîndu-le frecvența și lungimea medie, n-am reuși astfel să obținem secretul grației sale spontane”². Evident, Booth e convins că mulți îl vor învinui că acest demers analitic, *step-by-step*, poate lăsa impresia complicării excesive a unui act, în realitate mai simplu; e convins că identificarea ironiei în text rămîne un deliciu al intuiției, ține de un *flash* intuitiv. Ca atare, cele patru etape (virtual simultane) pot fi izolate de oricare cititor pro-vocat de lectură. De asemenea, ele pot fi percepute, cu ușurință, în cele mai simple cazuri. Booth oferă unul din acestea: prietenul meu – spune criticul – îmi poate zice „Cred că plouă”;

- 1) Înțelesul de suprafață (*surface meaning*) este un non-sens, deoarece tocmai *plouă*;
- 2) Alternativa: el n-a observat că plouă – imposibil; poate vrea să mă lase să înțeleg că nu face diferența între ploaie și vreme senină – imposibil; sau glumește;

¹ Wayne C. Booth, *op. cit.*, pp. 10-12

² Paul Valéry *Variété*, III. Ed. Gallimard, Paris, 1936, p. 42

- 3) Decid că nu se poate ca el să nu știe că plouă;
 4) Construiesc un înțeles în concordanță cu decizia anterioară: cuvintele lui, de fapt, înseamnă: „salut, prietene, te întâlnesc pe tine, care mă înțelegi că nu e o zi ploioasă cea pe care o îndurăm împreună și pe care putem s-o luăm mai ușor dacă o vom face cu umor: o zi care, altfel, n-ar fi decât motiv pentru a crede că ni «s-au înecat corăbiile»; așa că îmi pare bine că te văd pe tine, omul care, mulțumesc lui Dumnezeu, înțelege o ironie fără a fi «critic» sau «zeflemist», chiar dacă această ironie e mai slabă, nu prea izbutită”¹.

Așa cum prezintă Booth (și nu numai) relația autor-cititor, rolurile sînt reversibile: autorul scrie ca și cum ar citi, iar celălalt, derutat, pus în încurcătură, ar rescrie.

Ironia *trage pe sfoară; înfășoară și desfășoară* înțelegerea; în actul comunicării, ironistul pleacă de la mai mult la puțin, iar conștiința provocată, de la puțin la mai mult.

II.2.0. Preliminarii. Toate categoriile aflate în relație cu modul ironic au ca trăsătură comună o structură contrastivă, vizînd preschimbarea formelor canonice ale binelui, adevărului sau frumosului. Ele exprimă dialogul între creator – lume – creație – cititor, vizînd reușita sau nereușita formelor poetice, preponderența uneia asupra alteia, rațiunile obiective, dar și subiective ale prevalențelor, ale interferențelor sau suprapunerilor.

Problema „istoriei” acestor modalități estetice, înrudite cu ironia (în grade diferite) nu este prevăzută în intenția lucrării de față. Rezolvarea ei ar duce la demersuri ample, proprii istoriei literaturii sau literaturii comparate, ceea ce, aici, nu ne propunem. Am avut în atenție punctele de vedere mai importante asupra modului umoristic, satiric, sarcastic, grotesc, bur-

¹ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 12.

lesc, ludic. Deci partea „teoretică”, operele literare încădrîndu-se în această sferă cunoscînd deja ample studii și monografii. Au fost menționate, ca atare, liniile mari ale problematicii, suficiente, credem noi, pentru introducerea unor repere ce nu pot fi eliminate fără riscul ocultării aspectelor constitutive determinante.

„Toate conceptele în care se concentrează, în manieră semiotică, un întreg proces, eludează definirea” scria Nietzsche. Adăugînd apoi: „numai ceea ce nu are istorie poate fi definit”¹. Teza va fi reluată de Max Weber care explică de ce, cînd și cum, asemenea concepte, chiar „nedefinite”, pot fi utilizate în mod legitim. Un concept care implică devenirea „nu poate fi definit după formula *genus proximus, differentia specifica* – el trebuie asamblat în mod gradual din părțile individuale pe care noi le extragem din realitatea istorică pentru a-l construi (...) nu în formule general abstracte, ci în seturi genetice concrete de relații”².

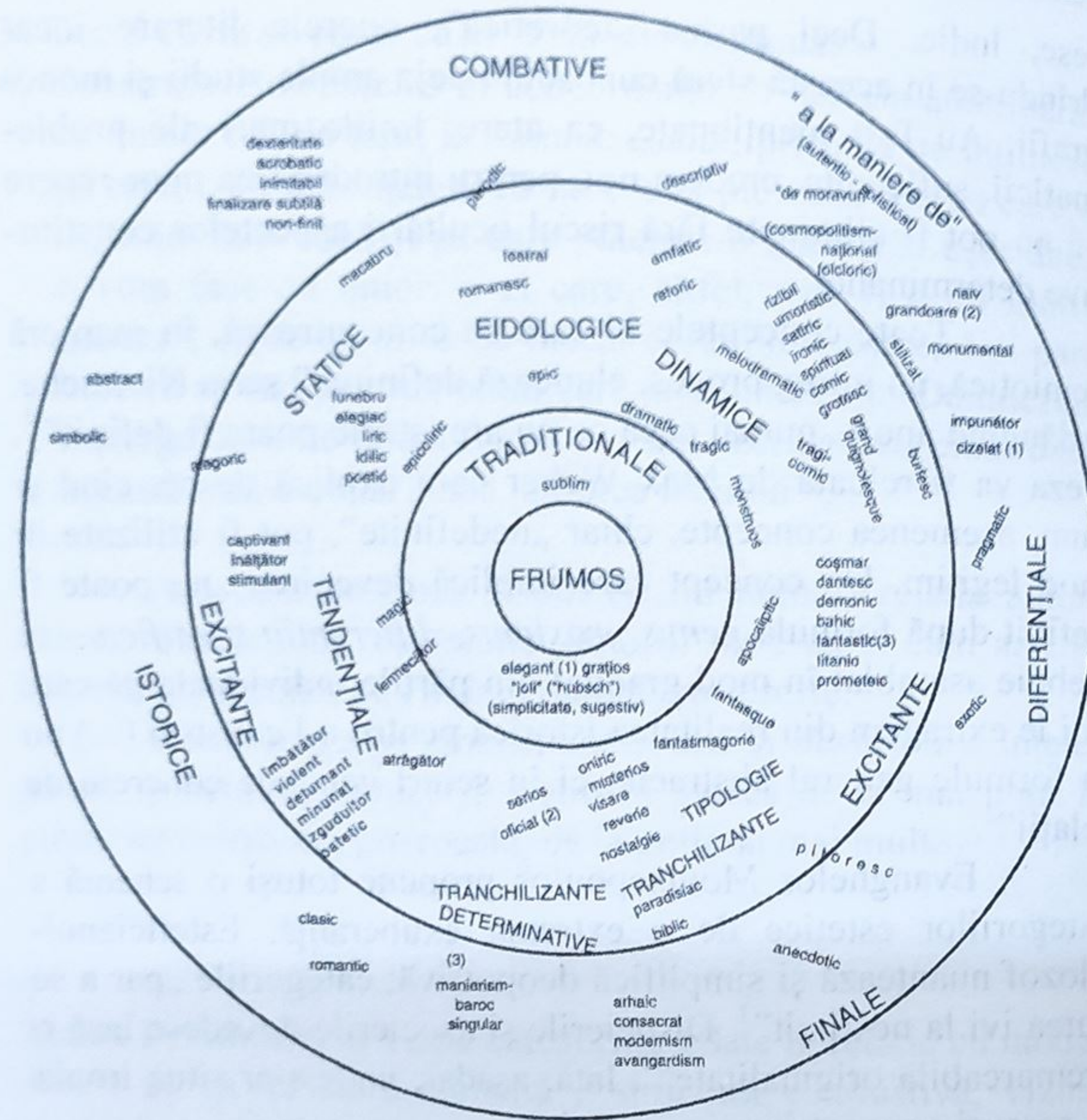
Evanghelos Moutsopoulos propune totuși o schemă a categoriilor estetice de o extremă exuberanță. Esteticianul-filozof nuanțează și simplifică deopotrivă: categoriile „par a se putea ivi la nesfîrșit”³. Disocierile și asocierile dovedesc însă o „remarcabilă originalitate”⁴. Iată, așadar, unde s-ar situa ironia în cercuri concentrice și excentrice:

¹ Fr. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals, Ecce Homo*, Vintage, New York, 1969, p. 80

² Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Londra, 1985, pp. 47-48

³ Constantin Noica, *Introducere la: Evanghelos Moutsopoulos, Categoriile estetice*, Ed. Univers, București, 1976, pp. 16-17

⁴ *Ibid.*, p. 17



Numerele (1), (2), (3) indică raporturi categoriale.

„Un scriitor desăvârșit ajunge în cele din urmă un umorist”¹

II.2.1. Modul umoristic. Ca orice reprezentare schematică, și aceasta se dovedește discutabilă, rămânând, totuși, un posibil punct de plecare.

¹ Mallarmé; apud Karl Petit, *Le Dictionnaire des citations du monde entier*, Marabont, 1978, p. 202

Tradiția filozofică a umorului și ironiei apare în toate marile enciclopedii. Întîlnim în ele nume de neocolit: Socrate, Platon, Aristotel, Cicero, Quintilian, Toma d'Aquino, Locke, Hobbes, Spinoza, Descartes, Voltaire, Kant, Schopenhauer, Hegel, Spencer, Kierkegaard, Bergson, Freud, Fischer, George Santayana, Koestler, Fourastie, Jankélévitch, Booth etc. Jean Fourastie conspectează cele mai importante enciclopedii, descoperind „constelația” și „catenele” umorului. Astfel *Grand Dictionnaire encyclopédique* a lui Quillet clasifică genealogia filozofică și estetică a rîsului după trei criterii: a) diminuarea cantitativă; b) contrastul calitativ; c) „sechestrarea” inteligenței de către automatism. Robert pune rîsul în raport cu încurcătura, năzdrăvănia, farsa, bufoneria, gluma, zeflemeaua, aiureala, păcăleala, caraghiosul, pozna, înțelese ca tot atîtea manifestări literare ale rîsului. Littré acordă locul cuvenit umorului și ironiei, în timp ce *Grande Encyclopédie*, la același capitol, notează contrastul (între așteptare și eveniment, între aparență și realitate, între fond și formă, între intonație și cuvinte), contradicția (între idei, două raporturi etc.), degradarea (minusculul în grandios, și invers), banalizarea absurdului.

Umorul este întrucîtva asemeni oului lui Columb: se poate realiza firesc, pentru că e născut în ființa omenească, așteaptă doar să fie descoperit, salvat, scos la lumină. El e un amestec de bun-simț și veche înțelepciune, de ceva străvechi amestecat cu puterea copilăriei de a născoci. Fără bunăvoință nu există nici o înțelepciune, căci înțelepciunea nu vine din rea voință: *non in malevolam animam introibit sapientia*.

Hegel a luat în zeflemea multă vreme autocrația Eu-ului ironic care dizolvă orice determinare, devoră orice particularitate. Noaptea, glumește Hegel, toate pisicile sînt gri: în raport cu liberul nostru arbitru infinit, toate lucrurile condiționate s-ar spulbera în haosul ironiei, devenind egale cu nimicul. Acest sublim alandala romantic, această negare la infinit care nu dă cîștig de cauză nici nebuniei, nici înțelep-

ciunii, este ceea ce Jean-Paul numește umor; umorul anihilează nu numai singularul, ci și finitul în general, prin contrastul său cu ideea de rațiune infinită; fiecare e în același timp propriul său mășcarici și propria sa lojă cu fața la scenă. Spartanii care nu știau să râdă, scrie Nikos Kazantzakis – au ridicat un altar în cinstea Zeului Rîsului; cea mai mare austeritate invocă rîsul, pentru că numai el – vor spune grecii – e vrednic să ajute un suflet profund să îndure viața; când te macină întristarea poate fi vai de pielea și de firea ta; dacă nu revii la (în) ele, riști să le pierzi în fișii.

Umorul poate conduce ființa deasupra prăpăstiilor, făcînd-o chiar să se joace cu propria-i durere.

Pentru Schopenhauer, umorul înseamnă un fel de ironie *à rebours*: „Dar dacă gluma se ascunde în spatele seriosului, atunci ironia... Ironia-pe-dos ascunde seriosul în spatele glumei. Rezultă umorul pe care l-am putea numi dublul contrapunct al ironiei”¹.

Într-una din primele monografii despre umor (*Der grosse Humor*), danezul Harold Höffding consideră umoristul un tip vital care-și afirmă sinele tocmai prin recunoașterea propriilor limite; el rîde de semenii, deci de oameni care-i seamănă, așadar și de sine. Pentru Höffding, umorul presupune un „sentiment total” angajînd într-un mod specific elementul afectiv și mental: „Fondul (*der Hintergrund, l'arrière-plan*) este obiectiv și intelectual, baza (*die Grundlage*) este emoțională și subiectivă. Fondul exercită o influență mai degrabă indirectă în raport cu baza, tot așa cum aerul și lumina exercită o influență asupra vieții numai dacă ea există deja în germen... Fondul și baza nu vor putea fi vreodată independente unul de cealaltă”².

Înțelegerea umorului aduce și puncte de vedere superficiale, imposibil de a fi susținute azi, dar și altele remar-

¹ v. Valeriu Stoleriu, *L'humour de Raymond Queneau*, Teză de doctorat, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași, 1971, p.13

² *loc. cit.*, p. 130

cabile printr-o sagacitate nuanțată, așa cum se întîmplă cu Paul Stapfer cînd vorbește despre umor la sfîrșitul unui studiu despre Jean Paul: „În spatele umorului se află o întreagă filozofie, un fel de nihilism, dar un nihilism vesel, un complex paradoxal, colorat de optimismul temperamentului și de un pesimism intelectual împins pînă la limite. Poetul comic închipuie un ideal de rațiune și virtute și astfel se simte în drept să-și exerseze funcția de poet comic; el nu consideră nebunești decît personajele pe care el însuși le acoperă de ridicol, respectînd în jur multe bucurii, începînd cu el și cu spectatorii; umoristul nu operează această distincție superficială (...) el crede, ca Panurge, că toată umanitatea este atinsă de grăuntele nebuniei și nu pretinde fără rușine că ar fi scutit de primejdie”¹. Paul Stapfer este unul dintre primii care remarcă, într-o manieră explicită, natura complexă, proteiformă, deopotrivă afectivă și intelectuală, a umorului.

F. Baldensperger vede în umor ceea ce îi plăcea și lui Pirandello: „Un fel de inadecvare, de negație între idee și expresie: fondul și forma, inspirația și tehnicile, sentimentul și tonul”².

Umorul (fr. *humour* – *humeur*; lat. *humor*, „umoare”, secreție glandulară care, după Hipocrat, hotăra dispoziția sufletească a omului) e o formă a comicalului presupunînd bunăvoință, simpatie și înțelegere față de moravuri sau mici defecte (rezultînd din limitele inerente ale condiției umane). Tudor Vianu definește *umoristicul* drept o „demascare, dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparențele umile sau stîngace care o ascund”³. Nu este bine, se spune, „să pui totul la inimă”; poți trece lucrurile prin sita minții tale, spre a prinde „noima lucrurilor”, „a le da de rost”. Cînd privești lumea ca un

¹ Paul Stapfer, *Humour et humoristes*, Fischbacher, Paris, 1991, p. 155

² v. Fernand Baldensperger, *Les définitions de l'humour*, in: *Études de l'histoire littéraire*, Hachette, Paris, 1907, p. 217

³ apud *Dicționar de termeni literari*, coord. Mircea Angheliescu, Gramont, București, 1995, p. 245

imens spectacol, cu imperfecțiunile, dar și cu primenirile ei, prinzînd-o cu „ocaua mică” și făcînd haz pe seama ei, fără răutate sau îndîrjire, ci mai degrabă cu compasiune (care poate fi și milă de tine însuși ca mădular al acestei lumi), atunci se cheamă că trăiești în „orizontul” umorului; ești semenul celor ce, poate, ar plînge dar nu pot de ris... Umorul poate salva de seriozitatea „nesărată” a încremenirii în convenție, trimițînd prin ris spre o seriozitate mai adîncă. El este necesar mai ales atunci cînd sîntem amenințați de uitarea (sau poate teama) de noi înșine.¹

Pentru Henri Morier, „umorul este expresia unei stări de spirit calme, liniștite, care, deși vede insuficiențele unui caracter, ale unei situații, ale unei lumi în care domnesc anomalia, nonsensul, iraționalul și nedreptatea, se împacă cu ele arătînd o bonomie resemnată și surîzătoare, convins că un grăunte de nebunie este în firea lucrurilor: el păstrează o simpatie implicită față de varietatea, neașteptatul și picanterea pe care absurdul le amestecă într-o întîmplare”².

Pentru mulți, umorul rămîne un fel de „ironie deschisă”, fiindcă dorește să ofere un model de înțelegere pe care să și-l însușească cît mai mulți. Ironia umoristică conciliază, echilibrează antitezele violente ale sarcasmului. Interpretarea acesteia va presupune parcurgerea a trei nivele: „trebuie înțeleasă forța care se află în simularea serioasă, seriosul profund din această batjocură și în sfîrșit, seriosul imponderabil care se găsește în acest serios”³.

¹ „Umorul nu are numai ceva eliberator, analog prin aceasta vorbei de duh și comicalului, dar și ceva sublim și înalt... Sublimul ține evident de triumful narcisismului, de invulnerabilitatea eului care se afirmă biruitor. Eul refuză să se lase atins, să lase să se impună suferința prin realitățile exterioare, refuză să admită că traumatismele lumii exterioare ar putea să-l atingă: mai mult decît atît, el încearcă să dovedească faptul că toate acestea pot deveni sursă de plăcere. (Freud, *Humor*, apud. Fr. Jeanson, *Signification humaine du rire*, Seuil, Paris, 1950, pp. 48-49)

² Henri Morier, *op. cit.*, p. 245

³ Vl. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 173

Dintre toate elementele complexului antic, singur risul n-a fost niciodată supus sublimării religioase, mistice ori filosofice. „El n-a avut niciodată caracter oficial (...), chiar în formele lui cele mai atenuate: umorul și ironia. Risul nu putea să degenereze și să accepte minciuna (...), a rămas în afara minciunii oficiale înveșmîntate în formulele seriozității patetice (...). Numai risul a rămas necontaminat”¹.

Dificultatea de a deosebi laturile dureroase ale veseliei de laturile rizibile ale durerii omenești, continuul amestec al rațiunii în treburile sentimentului, sau invers, iată ce socotește Pirandello a fi izvor de literatură. Rolul criticii de a reflecta asupra creației, ulterior închegării ei în forma expresivă, pare îndeplinit la Pirandello tocmai de ceea ce ia, pentru receptor, aspect de „pointe” umoristică: amestecul neconținut al reflecției lucide în actul concepției poetice, în întreprinderea organizării imaginilor; dedublarea scriitorului aservit sentimentului generator al operei, care se vede, la un moment dat, pe sine. Reflecția inclusă în germenul simțirii pune imaginile și ideile în contrast. Procesul creației e la Pirandello „creare e simțiri creare”, tot așa cum procesul vieții era „vivre e simțiri vivre” pentru ființa umană.

Rezultă distrugerea iluziei ca iluzie cu pretenție de a se substitui realității, și constituirea ei ca unul din elementele componente ale unei realități duale. Lupta continuă între ficțiunea care trebuie să se mențină, pentru ca viața să nu se năruie copleșită de neliniște, pe de o parte, și luciditatea distrugătoare de iluzii, pe de alta, e ceea ce trebuie să înțelegem mai întîi din cele ce Pirandello ne spune despre starea de umor:

„În anormalitatea sa, condiția unuia obligat să fie în același timp vioară și contrabas, nu poate fi decît comic amară: ea și aceea a unui om în mintea căruia s-a născut un gînd, acesta este imediat însoțit de un altul, opusul său, contrariul:

¹ M.M. Bahtin, *Formele timpului și ale cronotopului*, apud Lucian Raicu, *Scenariu din romanul literaturii*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, p. 161

asemeni aceluia care pentru un motiv sau altul vrea să spună da, dar apar două sau trei alte motive care-l constring să spună nu: și rămîne suspendat între da și nu, perplex pentru tot restul vieții”¹.

Cu această neputință să nu ne întrebăm dacă amărăciunea comicului mai e sau nu comică. Dacă nu cumva perspectivele metafizice pe care le deschide „umorismul” astfel înțeles, apelul continuu la conștiința unei condiții omenești fatale, ține tocmai de ceea ce e opus comicului, de tragic, de un rîs al tristeții resemnate, un rîs al nefericirii.

Deseori, în umor (ca și în ironie) s-a văzut realizarea posibilităților afît ale optimismului, cît și ale disperării radicale. Umorel ține de tragicul optimist. După Pio Baroja (dacă avem în vedere memoriile doctorului Guezurtegui, personajul principal din *La grotte de l'humour*), umorel presupune și tragicul și comicul, și implicarea afectivă și detașarea, și elevația și ceea ce e „comun”, „felul acesta eterogen face din el o artă a contrastului”².

Ironia e mai întotdeauna negatoare, umorel e înțelegător și afirmă ceea ce este pozitiv și în relațiile (aparent sau nu) consumate, „degradata”. Ironistul se ocupă de nonvalori sau nonvalorizează; umoristul se ocupă de toate, luminînd și aspectele benefice. Ironia distruge valori desuete, umorel apare după distrugerea lor, uneori pentru a le prelua într-un fel de muzeu al afectivității. De cele mai multe ori, ironistul e un naiv fals conformist, în timp ce umoristul e mai mult un naiv autentic nonconformist.

Umorel și ironia au mai multe puncte comune. Între cele mai importante se află „sentimentul fundamental și puternic al relativității lucrurilor”³. Pentru Dominique Noguez¹

¹ Luigi Pirandello, *L'umorismo*; în: *Sagi, poezie, scritti varii. Opere*, vol. VI, Verona, Mandadori, 1960, p. 123

² Pio Baroja, *La caverna del humorismo*; în: *Obras completas*, Biblioteca nueva, Madrid, 1948, p. 406

³ v. L. Cazamian, *Essais en deux langues*, Didier, Paris, 1938, p. 99

limbajul umorului și al ironiei se dovedește ca o realitate lingvistică situată între *langue* și *parole*, un fel de „idiolect” caracterizat prin „inadecvarea semnificantului și a semnificatului său”, presupunînd un dublaj al codului și necesitînd, ca atare, „un dublu decodaj”².

În timp ce ironia înseamnă o atitudine polemică, umorel este, în bună parte, un tainic complice al ridicolului, într-un anumit acord cu el. Umorel înseamnă „ironie deschisă”³; ironia „deschisă” se află în contrast cu așa-numita „ironie rigidă”, ultima nereușind să depășească nici pesimismul satiric, nici aciditatea ucigătoare a sarcasmului. Umorel (ca „ironie deschisă”) simulează simularea, echilibrează, conciliază antitezele violente întîlnite în sarcasm. Atît ironia cît și umorel conțin în mod esențial o „inadecvare”, relativă și generată de demascarea unei false adecvări, care urmează a fi depășită. Și o modalitate și cealaltă ar fi deci o neadecvare sugerată sau declarată în vederea unei adecvări aspirate. Umorel se apropie de ironie, așadar, și prin predilecția spre inversiune; el micșorează la proporțiile reale ceea ce este preamărit, mărește ceea ce este aparent nesemnificativ, umil, mărunț, acolo unde descoperă și în aceste aspecte un sîmbure de autenticitate, de omenesc.

„Ironia denunță un conflict. Umorel este o intersecție a obiectului cu un spirit de o binevoitoare conciliere (...). Pentru ironia acerbă, carnea se bucură de spirit, realul distinge idealul, destinul își bate joc de om. Pentru umor, spiritul recunoaște servitudinile cărnii, iluzia prelungește și completează realul, omul se pune de acord cu destinul”⁴.

Ironistul se detașează de lucruri spre a le lumina pe cît posibil esența, oarecum în felul Domnului Teste; umoristul vede lucrurile mai mult din interior, dintre ele, nefiind departe

¹ Dominique Noguez, *Structure de langue humoristique*; în: „Revue d'Esthétique”, 1, 1969, p. 37

² *Ibid.*, p. 37

³ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 144

⁴ Henri Morier, *op. cit.*, p. 583

de un potențial Pantagruel ori Panurge. Ironia este garantul și instanța *purității* conștiinței, umorul este factorul care asigură *plenitudinea* ei; fără umor, ironia ar dispărea într-o oglindire solipsistă, fără ironie, umorul s-ar trivializa, cuprinzând toate particularitățile și notele nesemnificative ale lucrurilor.

„Logicianul Chrysipp – s-a spus – a murit rîzînd de o vorbă de duh spusă chiar de dînsul”.

Formula generală prin care Bergson încearcă să definească esența comicului – „ceva mecanic lipit de ceva viu” – nu este mai fericită decît altele. Pe de altă parte, nu este sigură afirmația că omul este singurul animal capabil să rîdă. Nu este aici locul să tranșăm chestiunea, urmează o teorie cuprinzătoare a comicului, cu variatele sale specii, aproape exhaustiv tratate de filozoful francez citat. Vom avansa cîteva idei, ca în *brainstorming*, idei care se pot înscrie într-o legitimă tentativă de examinare a umorului prin prisma logicii.

Pentru Henri Bergson, atît ironia cît și umorul sînt forme ale satirei, așadar niște „gesturi sociale”. Plăcerea umoristică este o plăcere eminamente intelectuală, care se poate asocia cu o înaltă atitudine de ordin moral. Sigmund Freud a sesizat bine lucrul acesta: „Hazul pe care-l face umorul nu este, desigur, esențialul, avînd doar valoarea unei puneri la încercare; lucrul principal este scopul pe care-l urmărește, fie că se ocupă de propria persoană, fie de una străină. Umorul vrea, în fond, să spună: «Uite, asta e lumea care pare atît de amenințătoare – un joc de copii, numai bun să glumești pe seama-i!» Dacă, într-adevăr, Supraeul este acela care, cu ajutorul umorului, se adresează atît de afectuos și de consolator Eului intimidat, lucrul acesta ne face să luăm aminte că avem încă multe de învățat cu privire la esența Supraeului. Nu toți oamenii, de altfel, sînt în stare de umor; acesta este un dar minunat și rar (*eine köstliche und seltene Begabung*), iar mulți sînt lipsiți pînă și de capacitatea de a gusta această plăcere care li se

prilejuiește. În sfîrșit, atunci cînd Supraeul se străduiește să consoleze Eul prin intermediul umorului și să-l protejeze în fața suferinței, prin aceasta el nu-și contrazice obîrșia, proveniența din instanța reprezentată în aparatul psihic de părinți”¹.

Simpla sesizare a erorii de logică este însă insuficientă pentru explicarea efectului caracteristic al textului umoristic, explicare ce s-ar complăce într-un cerc vicios. Înțelegem întrucîtva că jubilația noastră în fața capacității de demascare a unui demers logic ilicit este una a intelectului. Acela care rîde, prin faptul însuși că rîde, se identifică cu o inteligență superioară, care înfrînge înșelăciunea și îi aplică o binemeritată sancțiune. Triumful inteligenței demascatoare ne face să exultăm, iar expresia maximă a bucuriei intelectuale este rîsul ca jubilație a Eului așezat sub tutela unui Supraeu divinizat. Indiferent la cine s-ar manifesta, acest triumf are loc în orizontul elevat al logicii, al rațiunii. Psihologic – s-a spus – umorul ne-ar elibera, printr-o metodă oarecum homeopatică, de neliniște, de spaimă².

Ca și ironia pentru romantici, umorul este pentru Ch.Morgenstern „extrema libertate a spiritului”, o afirmare a autonomiei eului. Luciditatea face întotdeauna din umoristul ironic un suveran. Voind să se contemple pe sine, spiritul se autoironizează sau se supune tratamentului umoristic: „Eu definesc umorul ca pe un mod de contemplare a finitului din perspectiva infinitului. Sau: umorul este o conștientizare a opoziției între lucrul în sine și aparență”; uneori, unghiul său de vedere este unul dintre cele mai dificil de susținut, umorul fiind înțeles drept „cea mai grea dintre toate viziunile despre lume, căci ne învață să sesizăm cea mai profundă suferință și mizerie doar ca pe o fază care, smulsă din contextul vieții universale, nu permite în sine o judecată universală”³.

¹ Sigmund Freud, *Umul*, trad. dr. Leonard Gavriluț; în: „Litere”, magazin literar, nr. 2, 1991, Editura Cartea Românească, București, p. 73

² Cele mai multe teorii sociologice și psihologice asupra umorului se află în lucrarea lui D. Victoroff, *Le rire et le risible*, P.U.F., Paris, 1953

³ Ch. Morgenstern, *Cîntece de spînzurătoare*, Ed. Univers, București, 1970, p.XIX

Umorul e un fenomen de natură dialectică, nu simplu contradictorie. Să reținem următoarea afirmație: „Umorul acoperind îndeosebi regiunile superioare (adică conștiente) ale râsului are o fază critică, care este intelectuală și pe care noi o numim ironie. Faza constructivă este aproape întotdeauna afectivă, noi calificând-o din lipsa unui termen mai bun, drept «explozie umoristică»”¹. Trebuie adăugat că, evident, cele două momente identificate de Escarpit ca producându-se succesiv în umor reprezintă de fapt un act unitar, instantaneu, total. Umorul înseamnă „un mijloc de a sparge cercul automatismelor (...) Omul fără umor trăiește o viață de larvă, în învelișul său de mătase, sigur de un viitor fără durată, pe jumătate conștient, neschimbat. Umorul e cel ce dă viață coconului, riscul de a exista”².

Unele studii fac distincția între un comic grosolan (*derbe K.*) și unul fin (*feine K.*), incluzând în prima categorie burlescul, grotescul și caraghiosul, iar în cealaltă, ironia și umorul. Umorul face aluzie la un referent oarecum inatacabil, față de care se arată neputincios („Ce poți să faci?” *C'est la vie* etc.). Ironia contestă modelele oricât de înalte, socotindu-le trecătoare în raport cu infinita devenire; ironia constă în inversarea unei relații definitiv satabilite, în timp ce umorul consistă într-o repetată raportare doar atenuat „degradatoare” la un dat superior.

Umorul și, mai ales, ironia apar pregnant în perioade istorice de criză, când omul, scos din raporturi pînă atunci firești, caută o (re-)integrare. În perioadele „demolării” ideologiilor, virulența ironiei este mai activă, contribuția umorului fiind ușor estompată, în timp ce față de unele contradicții inerente generate de procesul de constituire a unei noi mentalități, zîmbetul comprehensiv al umorului este mai accentuat. Uneori, diferențele dintre umor și ironie (graduale, nu tranșante) sînt simetrice. Ironia e rațională, delimitativă, automorfică, izolatoare, ezoterică, „pasivă”, intolerantă; umorul e afectuos, cumulativ, heteromorfic, comunicativ, exoteric, expansiv, tolerant.

¹ Robert Escarpit, *L'humour*, P.U.F., Paris, 1996, p. 86
² *Ibid.*, p. 127

Ironia, virtute dominant analitică, separă, disociază; umorul, virtute dominant sintetică, adună elementele disociate într-o unitate nouă (umorului i s-a mai atribuit sintagma „ironie de consolare”)¹.

Cel care face din umor și ironie două categorii conceptuale separate, somînd să alegem, ne închide într-un ultimatum oarecum caricatural; ceea ce e propriu acestor atitudini ale conștiinței (fapte ale limbajului) e că ele devin evanescente, că-și trec reciproc hotarele. Socrate a fost cel dintîi care a favorizat confuzia. Pe de o parte, sîntem tentați să-l considerăm un umorist, pentru că adevărul lui pare a fi situat la infinit, pentru că zeflemeaua sa este ușoară. Dar, pe de altă parte, el merită să fie numit ironist pentru că interoghează, pentru că o face pe năîngul ca să-i conducă pe năîngi de mînă, pentru că el știe unde merge. Dacă persităm în a „confunda” ironia și umorul, aceasta se întîmplă deoarece faptul de a te exprima la modul indirect, chiar și ironic, subînțelege deja o complicație fundamentală: și anume că adevărul nu se pretează a fi (sur)prins, captat în mod direct; această tulburare, această aburire a transparenței imediate anunță complexitatea unui adevăr care scapă mereu printre degete, care nu poate fi niciodată spus deplin, și aceasta din cauza închistării de care dăm dovadă, din cauza susceptibilităților și pasiunilor noastre. Și totuși, în pofida acestui lucru, diferența dintre umor și ironie rămîne impalpabilă, dar ireductibilă. Încetînd de a mai urmări adversarul și a se pierde odată cu el, ironia oprește umorul pe drum și-l transformă neîncetata căutare în stratagemă, în viclenie tactică.

Ironia realizează un ocol, prefăcîndu-se că trece de „cealaltă parte”; de fapt, nu pierde niciodată din vedere țelul pe care și l-a fixat. Și cu cît încurcă mai mult piste, cu atît știe mai bine încotro merge. În cazul umoristului, adevărul e amînat la infinit.

¹ Henri Morier, *op. cit.*, p. 583

Penelopa desface în fiecare seară urzeala pinzei sale, nu pentru plăcerea de a desface, ci pentru a câștiga timp în vederea unui soroc mult așteptat și sperat cu patimă, deci cu bună credință. Astfel Ulise se deghizează în cerșetor, însă nu uită nici un moment că el este Ulise – și le va aminti limpede acest lucru peștorilor. Prefăcuta slăbiciune, zdrențele lui, viclenia nocturnă a Penelopei, nu sînt decît aliații forței și ai dreptului celui de netăgăduit; căci ironia este arma zeului deghizat în cerșetor. Prințul batjocurit își așteaptă cu bună credință ceasul, care nu va întârzia să sosească... Umorel, însă, nu are nici o regalitate de restabilit. Funcția sa nu este de a restaura *statu quo*-ul unei împrejurări dreptăți, nici de a opune vreo forță forței, ci mai degrabă de a substitui triumfului triumfătorilor, precaritatea, de a suci gîtul elocvenței „credinței” învingătorilor. Ulise, după atîtea aventuri, se întoarce ca să se așeze la locul său, printre lucrurile sale și să rămîna acolo pînă la sfîrșitul zilelor. Umorel, în schimb, va rămîne pe vecie călător; grație umorului, săracul devine bogat în sărăcia lui, bogat de propria lui sărăcie: bogat de propria sa derelecție. Mai e posibil, de asemenea, ca umorel să ne scape de ironie. Nu putem confunda incizia fină a spinilor ironiei cu umorel care ne primește în lumina generoasă a eflorescenței sale.

Un puternic efect al acestei „politeți a disperării” (Jean Giraudoux), care este umorel, premisele sofistice care lasă la latitudinea beneficiarului tragerea unei concluzii convenabile. Concluzie care „să cînte în strună” sentimentului superiorității. Iată un episod semnificativ relatat de Petre Țuța în legătură cu D.R. Ioanișescu, individ cărui i se atribuia autocaracterizarea burlescă „am prezență de spirit, dar nu-mi vine cînd trebuie”:

„Vorbînd cu el, cu Ioanișescu, la Berlin, că avea un băiat pe care-l «proiectase» acolo, la Universitate (...) mi-am dat seama că tot ce i se punea în cîrcă lui D.R. Ioanișescu nu era chiar fals. Ne-a dat o masă, că era bogat, și acolo ne-a spus că el «n-a venit la Berlin de plăcere, ci de agrement». Și atunci un

prieten al meu zice: «Știi că se află în Berlin, acum, și Nae Ionescu?» «Și ce facem?» spun eu. «Hai să mergem de la maimuță la om!»¹.

Umorel este aici mai sarcasctic chiar decît în butada celebră citată de Freud în *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten* (pe tema Iisus Hristos pe Golgota, între cei doi tîlhari).

Solomon Marcus a sondat dimensiunea paralogistică a umorului, îndeosebi pe latura sa paradoxală. După ce reproduce o serie de exemple de *Witz*-uri compuse după un anumit *pattern* („Orice poate fi demonstrat, chiar și adevărul”, „Orice boală poate fi lecuită, chiar și sănătatea”, „Te poți îndrăgosti de orice femeie, chiar și de aceea pe care o iubești” etc.), autorul stăruie asupra intenției lui Grigore C. Moisil de a scoate în relief caracterul structural al umorului. Se spune: de îndată ce structura unei glume, a unei vorbe de spirit a fost observată, putem produce în serie alte glume sau vorbe de spirit de același tip. Dar această structură, aproape convertită într-un algoritm revine de fapt la un anumit tip de paradox, constînd, în exemplele de mai sus, în suprapunerea excepționalului cu normalul. Este normal ca adevărul să poată fi demonstrat, dar expresia «chiar și adevărul» sugerează că acest fapt nu ar fi normal, ci excepțional.

Considerațiile lui Solomon Marcus par pertinente, dar rămîne întrebarea dacă „animalul capabil să rîdă” poate fi chiar atît de lesne „tradus” pe circuitele electronice. A face pe cineva să rîdă pare a fi mai mult decît a termina o partidă de șah cu calculatorul, care reprezintă formula inversă a umorului: „ceva viu lipit de ceva mecanic”. Pe de altă parte, contează enorm de ce, cum și, desigur, cu cine rîzi; pentru că poți muri de rîs și la simpla gîdilară a zonelor axilare, cunoscute a fi zone ilarogene. Dar este acesta rîsul de care să fi murit logicianul Chrysipp?

¹ Petre Țuța, *Între Dumnezeu și neamul meu*, Fundația Anastasia, București, 1992, p. 328.

Deseori, în umor (ca și în ironie), s-a văzut realizarea posibilității evitării atât a optimismului fanatic, cât și a disperării radicale. Ironia și umorul se întâlnesc, nu de puține ori, chiar în spațiul tragicului. Ele planează ca o esență subtilă și sardonică, afirmă Louis Cazamian, pînă și în *Hamlet*. Eroul se află într-o situație tragică, dar fiind obligat să disimuleze, exprimă totul voalat, prin aluzii. Cu o viață interioară desfășurată pe două planuri, Hamlet construiește și reînnoiește – se spune – un edificiu de fantasmagorie verbală. Subtilitatea scrimei sale verbale îi permite multă vreme să continue paradoxul dedublării, cu o plăcere ironic-amară. Disimularea nu provoacă niciodată rîsul (Hamlet însuși nu rîde niciodată), dar cu atât mai mult se imaginează ilaritatea interioară.

E o varietate de umor greu de egalat prin concentrarea acestuia, concentrare care suscită în gîndirea noastră multiple ecouri meditative. Complexitatea umorului ar fi dată aici de absența rezolvării situației prin rîsul eliberator. Louis Cazamian consideră că umorul ironic la Shakespeare reprezintă o atitudine reflexivă și zîmbitoare, care îmbrățișează spațiul omului și-i absolvă nenumăratele capricii unele prin altele. Simplul amuzament se șterge adesea, se schimbă în posesiune gîndită, în cunoaștere și înțelegere liniștită a contrastelor lumii și vieții. Printr-o anume libertate interioară a eroului (libertate ce ține de un fel de „teatru în teatru”). Combinat cu ironia, umorul sfîrșește prin a pune în discuție certitudinile, nu numai acceptînd, dar și inversînd realitatea dată.

În articolul *Despre ironie – de astă dată serios*¹, Eugen Negrici comentează teoria încă în vogă a lui Kenneth Burke (din *O gramatică a motivelor*), teorie care susține (paradoxal?) că adevărata ironie presupune umilința, fiind bazată pe înțelegerea fundamentală a înrudirii dintre cel ce ironizează și cel ironizat. Ironia lui Falstaff – pe care Burke îl socotește drept un personaj ironic – ar veni din modestie și umilință. Ea n-ar mai

¹ v. „România literară”, nr. 43, 1995, p. 12

fi o cale de afirmare a superiorității, ci o formă de identificare, de complicitate amărită întru înfrățirea umilelor noastre spirite. Ce-i sigur, ironia, deși ține de o anumită „îzolare”, nu se realizează ca atare dacă nu există „comuniune”. În cazul personajului shakespearian ne aflăm – credem – în spațiul de interferență dintre umor și ironie. Opinia lui Eugen Negrici, la care subscriem, e că oricare ar fi atitudinea filozofică a ironistului, oricare ar fi viziunea de ansamblu asupra spectacolului vieții, se menține întotdeauna o anumită distanță între autor, obiectele și subiectele vizate; sentimentul de superioritate (de cele mai multe ori ascuns, „camuflat”) nu se anulează. Falstaff acoperă, ce-i drept, totul cu bufoneria lui, risipind tensiunea prin auto-ironie și parodie. Dar vocea lui e și aceea a nefericiților acestei lumi, cărora eroismul nu le-a adus decît suferința, dezamăgirea, mizeria, moartea; el judecă istoria mai uman decît inteligentul prinț Henri; în „joasa” lui condiție Falstaff ne apare superior celui ce, renunțînd la căldura umană, a ales „grandoarea politică”.

Se bea și se mănîncă mereu în universul comic al lui Shakespeare, al lui Rabelais. Setea umoriștilor e o sete de poezi. Poeții nu au nevoie în fiecare zi de un gust nou. Ei sînt, de fapt, mari degustători de cuvinte, „beau” din înțelepciunea vieții, spre a stinge setea în izvorul ei. Pentru că izvorul vieții are pentru oameni exact acel gust pe care fiecare om îl iubește mai mult. Acest adevăr poartă la Shakespeare o bonetă cu clopoței. Adevărul face astfel să sune, și în lumea noastră, clopoțeiii dintre dezordine și ordine, dintre haos și armonie, dintre nebunie și eliberare¹.

Umorele tind spre împărăția utopică a comuniunii, libertății, egalității și abundenței. Umorele și ironia propuneau

¹ „La fel ca Heine, am făcut oamenii să mă asculte sunînd din clopoțeiii unei tichii de bufon. Orice creație care este cu adevărat intelectuală este umoristică”. (George Bernard Shaw, *Collected Letters*, Ed. by Dan H. Laurence, Reinhard, London, 1965, p. 332)

(incă din primele ipostaze carnavalesci) o viziune care refuza orice fenomen gata implinit și definitiv, deschizându-se formelor de expresie dinamice, schimbătoare („proteice”), efervescente și inconstante; risul ambivalent al umorului și ironiei îl include, dar în grade diferite, și pe cel care ride.

Nu ridem – scrie Glucksmann – de faptul că, să spunem, ceva apare drept altceva, un bărbat pare o femeie, un lucru viu pare un lucru mecanic; „în sine, jocul substituirii înspăimintă; dacă găsiți o altă mască sub o mască, apoi o a treia sub a doua, neliniștea se instalează imediat. Rîsul eliberator? de ce? De o «absurditate» amenințătoare, dăunătoare pentru spirit. Cum eliberator? Printr-o bruscă descărcare a unei așteptări încordate de sentimentul absurdului. Rîsul eliberează nimicind ceea ce amenință cu nimicirea. (...) Mai inteligent decât Bergson, risul dovedește că prostia există (...) Enunțînd-o, rîsul o denunță și dezvăluie absurditatea: nu s-a întîmplat nimic, dar un nimic care era cît pe aci să îl sufocă”¹.

Motivele risului sînt comice, dar nu orice rîs este comic. De altfel, în întreaga problemă a risului și umorului, multe explicații propuse iau efectul drept cauză. Există un umor grav, tulburător, care, asociat cu ironia, pare a surpa chiar bazele existenței, expresie a unei adevărate teorii existențiale, de care nu ne eliberăm decît prin ridicularizarea neliniștii adînci.

Modernii și postmodernii gîndesc altfel noțiunea de „suprafață”; adevărata seriozitate și adevărata profunzime știu să rîdă și nu detestă rîsul. Superficialitatea nu ține de „suprafață”, ci de imperfecta funcționare a inteligenței, iar a disprețui „suprafața” e un simptom, de cumplită superficialitate. Ceea ce are omul mai profund – afirmă un poet ca Paul Valéry – este epiderma: „Meditați asupra acestui gînd și veți vedea cît de mult adevăr exprimă. Epiderma reprezintă miracolul nașterii, apoi tinerețea, dragostea, după cum tot epiderma vădește inserția timpului și a morții în ființa noastră

¹ André Glucksmann, *op. cit.*, p. 96

(...) *Above all, keep cheerful* (...) E o filozofie, o atitudine adînc umană, generoasă și plină de curaj în fața vieții, a lumii, a evenimentelor și a Creațiunii. Ea e cheia universului shakespearian, tot atît de bine în bucurie și încîntare, cît și în eșec, adversitate sau dezastru (...) Poate fi și o filozofie a istoriei, căci, dacă așa cum spune Hegel, istoria nu e terenul fericirii, e totuși al speranței, iar speranța, care de milenii înșelată reînvie totuși mereu, e un mare dar al inimii”¹. *Above all*.

Mallarmé, precursorul lui Valéry, considera că „Un scriitor desăvîrșit ajunge în cele din urmă un umorist”².

„Voioșie a tristeții”, tachinerie binevoitoare, umorul este și un fel de truc prin care evenimentul apare ca și cum l-am privi printr-un binoclu întors; cînd cineva poate ride pe seama nenorocirii sau nefericirii sale și a altuia, le poate micșora acestora însemnătatea. Combinată cu umorul, ironia diminuează insuportabilul. („Atenuază”, am spune, dacă ne gîndim la originea *ateniană* a ironiei.) „Întotdeauna humorul este un fel de apărare și de atac împotriva destinului: mai mult haz se naște din nemulțumire decît dintr-un spirit fericit sau satisfăcut”³. Umorul e identificarea întoarsă celuiilalt. Rîsul se dovedește o fărîmă de bună dispoziție la apogeul revărsării sale, umorul însemnînd „intensa ușurare a stăpînirii de sine regăsite”⁴. Lumea umorului este lumea *egalității*; în aceasta constă substanțialul ei umanism. Rîsul adevărat introduce în viață ceea ce s-a numit *eutrapelia*: faptul de a privi existența cu voie bună și de a te elibera de toată apăsarea lumii acesteia, de toată apăsarea lumii date.

¹ Alexandru Paleologu, *Despre lucrurile cu adevărat importante*, Ed. Polirom, Iași, 1997, p. 26 și 114

² v. Karl Petit, *Le Dictionnaire des citations du monde entier*, Marabout, Paris, 1978, p. 202

³ Karel Capek, *În captivitatea cuvintelor*, Ed. Univers, București, 1982, pp. 17-21

⁴ Eric Smajda, *Le rire*, P.U.F., Paris, 1993, p. 70

E bine – credem – să încheiem observațiile despre umor, amintindu-ne de rîsul „întreg”, „total”. Milan Kundera se întreabă într-un admirabil eseu dacă dăm oare vreodată destulă importanță tocmai acestui rîs. Autorul povestește apoi năstrușnicia a două surori care se chemau uneori spre „a se juca de-a rîsul”... Se întindeau una lîngă alta și începeau să rîdă. Prefăcîndu-se, bineînțeles. Rîsete forțate. Ridicule. Atît de ridicole încît le făceau să rîdă. Și atunci sosea el, adevăratul rîs, rîsul întreg, luîndu-le cu el în curgerea lui hohotitoare, dezlănțuită. Rîsetele treceau unele în altele, într-un ritm aproape amețitor. Rîdeau la nesfîrșit, cu un rîs provocat de rîsetele lor. „Rîs al juisării, juisare a rîsului”¹; un rîs aflat, incontestabil, dincolo de glumă și de persiflare. Cele două surori nu rîd de ceva anume, rîsul lor nu are obiect, el e expresia ființei care se bucură de simplul fapt de a fi. Așa cum cel care resimte durerea se înlănțuie, prin geamătul lui, de secunda prezentă a trupului său suferind (și se află cu totul în afara trecutului și viitorului), tot astfel cel care izbucnește în rîs, cel cuprins de acest rîs extatic e redat clipei prezente a lumii în afara căreia el nu mai dorește a ști nimic altceva.

„Și la poet ar putea fi de dorit ca libertatea și emanciparea să fie la capătul și nu la începutul carierei, ca ele să crească omenește din modestie, limitare, încătușare, dependență (...) Cel mai brav și mai îndrăzneț cuceritor în imperiul omenescului a fost întotdeauna umorul”².

II.2.2. Modul satiric. Satira (forma inițială, *satula* = salată, amestecătură, plînatate, într-o accepție mai largă) denumeste în esență orice formă artistică eterogenă³. Termenul (lat. *satira*, fr. *satyre*) provine din sintagma *lanx satura*, care desemna un taler

¹ Milan Kundera, *Cele două risuri*, în: „Echidistanțe”, nr. 8-9, 1992, p. 20

² Thomas Mann; apud Gelu Ionescu, *Romanul lecturii*, Ed. Cartea Românească, București, 1976, p. 165

³ Parcă spre a confirma acest lucru, Henri Bergson, vorbind despre umor și ironie, consideră că ele „sînt, și una și cealaltă, forme ale satirei”, *op. cit.*, p. 93

conținînd un amestec de diferite roade oferite ca prinos zeiței Ceres. Prima semnificație, așadar, a fost aceea de amestec, și în acest sens a utilizat termenul poetul latin Ennius (secolele III – II î.H.). Este posibil ca, mai tîrziu, *satura* să fi suferit și influența cuvîntului grecesc *satyros* (satir). Impulsul fundamental aparține spiritului polemic, atitudinii de reprobare, îngăduite și chiar stimulate de libertatea ceremoniilor dyonisiace. Dyonisos – s-a spus – a fost un spirit inconformist, turbulent, libertar, „contestar”, în felul său, fără îndoială. Dispoziția lui și a satirilor săi predispune la licență și exuberanță; la un climat prielnic impulsivității și bufoneriei. Nimic deci mai firesc decît apariția versurilor „mușcătoare” ale satirei despre care vorbește Aristotel în *Poetica* sa. Vechile comedii ateniene nu vor face decît să adapteze și să perfecționeze aceste manifestări. Caracterul popular – satiric al lor va trece și în terminologia bizantină; satira e considerată un *genus comoediae*. Cele mai vechi elemente satirice apar în literatura populară. În cea cultă, primul satiric este considerat poetul grec Arhiloh (secolul al VII-lea î.H.). Componente ale artei poetice satirice pot fi identificate într-unul din dialogurile lui Lucian din Samosa, *Îndoita învinuire sau tribunalele*¹. În acest dialog de factură platonice apar Zeus, Hermes, Dreptatea, Pan, mai mulți atenieni, Academia, Epicur, Virtutea, Moliciunea, Retorica, Sirianul, Dialogul, personaje simbolice prin care autorul își exprimă concepția despre dialogul satiric-ironic, pe care l-a creat prin imbinarea tiparului clasic cu spiritul comediei populare. Chemat la judecată prin tragere la sorți, învinuit de Retorică pentru „purtarea-i necuviincioasă” și de Dialog pentru „fapte silnice” Retorul Sirian (Lucian) își începe pledoaria, atacînd păcatele vechii Retorici și ale Dialogului tradițional, ultimul lamentîndu-se astfel: „Înainte vreme eram foarte serios, interesîndu-mă de zei, de tainele naturii și de mișcarea universului. Mă înălțasem deasupra norilor și mergeam prin văzduhuri (...)”

¹ Lucian, *Scrieri alese*, E.P.L., București, 1959, pp. 10-15

Cel pe care-l învinuiesc mi-a smuls masca tragică și vrednică de cinste și, în schimb, mi-a pus pe față o mască de comedie, satirică (...). În cele din urmă, s-a dus de l-a dezgropat pe un oarecare Menipp, un cinic de demult (...) și mi l-a adus pe cap pe acest cîine (...) care te înspăimîntă și te mușcă atunci cînd nici nu te aștepți, pentru că rîde și mușcă în același timp. (...) Lucrul cel mai ciudat este că acum sînt alcătuit dintr-un amestec...

Hermes: Sirianule, ce ai de răspuns Dialogului?

Sirianul: La orice m-aș fi gîndit, numai asta nu mi-ar fi trecut prin minte: ca Dialogul să rostească astfel de vorbe cînd el avea chipul posomorît – așa îl socoteau cei mai mulți – și cînd ajunsese un fel de schelet din pricina necontenitelor întrebări pe care le punea? Mai întîi, l-am deprins să pășească pe pămînt ca oamenii (...) și l-am silit să zîmbească (...) am îmbinat cu el Comedia și în felul acesta, am făcut să fie foarte bine primit de ascultători, care se temeau pînă atunci de spinii lui și se fereau să-l ia în mîini, de parcă ar fi fost arici.

La capătul acestei pledoarii, Lucian cîștigă de drept în fața Areopagului, ceea ce de fapt cîștigase în fața istoriei: consacrarea unei noi modalități literare: *dialogul satiric*.

În literatura latină, satira – se știe – a fost introdusă de Lucilius, secolul al II-lea î.H. (Prin el satira e chiar numită *luciliana*.) Horațiu, Iuvenal și Marțial ilustrează la Roma satira în secolele următoare. Continuată în Evul mediu și Renaștere, tradiția este preluată în clasicismul francez de Boileau, apoi de Voltaire, iar în literatura germană a secolului al XVIII-lea de Schiller și Goethe. Romantismul sporește vehemența satirei lărgind sfera lexicului folosit și introducînd o mai mare libertate în versificație, ceea ce contribuie la o exprimare mult mai pregnantă. După Schiller, există două feluri de satiră: „glumeată” și „patetică”. Să amintim aici faptul că în perioada începuturilor romantismului circula următoarea explicație, sub formă de mit, a *rîsului*: diavolul în persoană – se spune – a

trimis rîsul pe pămînt, înfățișîndu-l oamenilor sub masca veseliei și a bucuriei. Ca atare, ei l-au primit cu brațele deschise; abia atunci rîsul și-a lepădat masca și a prins a se uita la lume și oameni cu ochii satirei...

După Hegel, *ironia* devine *satiră* printr-un plus al implicării în sfera socialului. Pentru acesta, simularea ironică se opune simulării ipocrite numai cînd este capabilă de obiectivare, cînd astfel primește funcție de *satiră*, altfel spus se referă la o anumită *realitate*, și nu este doar un joc pur, abstract, al gîndirii; la realitatea pe care o consumă mersul ironic al istoriei într-o dialectică a contrariilor, adică oferind răului propria sa imagine¹. Vorbînd despre disoluția formei consacrate a artei, Hegel surprinde noile forme ce țin de indignarea pasională sau de ironia amară: „... această formă a opoziției, care izbucnește între subiectivitatea finită și realitatea exterioară degenerată, este *satira*. Cu aceasta teoriile curente nu au fost niciodată în stare să se descurce, neștiind nici cînd, nici unde s-o clasifice”².

Între tragic și comic, unde oare s-ar situa satira? „Oare – se va întreba Dostoievski – în satiră nu trebuie să existe tragism? (...) Dimpotrivă, în substratul satirei totdeauna trebuie să fie tragedie (...) Tragedia și satira trebuie să fie două surori care merg alături și numele lor, al amîndurora, este adevărul”³.

Se pare că modul satiric decurge din condiția efemeră a omului, din structura sa duală, jumătate ființă superioară, jumătate obligată să-și trăiască viața prin civilizație, adică prin privațiuni, complexe, tensiuni, refulări, determinînd sau fiind determinat de stupiditate, răutate, absurditate. Satira (numită de anglo-saxoni, uneori *ironie militantă*) e un factor dialectic împotriva societăților zeificînd o civilizație, împotriva imobi-

¹ G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Ed. Academiei, București, 1966, pp. 69-72

² *Ibid.*, p. 522

³ apud Mihail Bulgakov, *Teatru*, Ed. Univers, București, 1986, p. 631

lității solemne, glaciale. În funcție de obiectul sau obiectele la care se referă, ea poate fi mai mult sau mai puțin unitară. Dacă obiectul are un aspect nelimitat, forma acesteia devine și ea laxă, transformându-se într-un „catalog” sau într-un „pot-pourri”. Desigur, un rol important aici îl are referentul. Ironia și satira – observa Hans Robert Jauss – apar ca funcții poetice „dependente”, niciodată „constitutive”¹.

Ca și sarcasmul, satira exprimă o *saeva indignatio* (indignare crudă). Asemeni celui dintâi, spiritul satiric își bazează eficacitatea pe funcționarea unor opoziții tranșante într-un ansamblu social; amîndouă sînt condiționate de poziția considerată ca superioară în raport cu obiectul (supus satirei sau sarcasmului). Subiectul e superior printr-un ideal social, moral, artistic, spiritual, care permite atitudinea de delimitare. Satira ține să dezvăluie defecte de care ne credem feriți de-a dreptul; ironia ne descoperă imperfecțiuni de care putem fi relativ feriți; umorul vizează metehne inerente condiției umane, care au fost și vor mai fi, defecte aflate, de obicei, în cumpănă cu însușirile bune.

Într-o viziune cu totul personală, Northrop Frye a grupat satira cu ironia, acestea constituind împreună „mitosul” iernii, caracterizat, în primul rînd, prin realism²: „de cîte ori «lumea de dincolo» apare în satiră, ea se prezintă ca o opoziție ironică a propriei noastre lumi, o răsturnare a standardelor sociale acceptate”³. În principiu, tot ceea ce se poate constitui într-o opoziție poate servi satirei, ca și ironiei. Teoria mitosurilor, cu toate limitele ei legate de funcția ciclică a filozofiei culturii, corespunde metaforic „etapelor” vieții: mitosul primăverii: Comedia; mitosul verii: Romanescul; mitosul toamnei: Tragedia; mitosul iernii: Ironia și Satira. Teoria este interesantă, permițînd compliniri. Frye identifică trei „norme” sau

¹ v. Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 288

² Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, București, 1972, pp. 290-293

³ *Ibid.*, pp. 291-293

„faze” principale ale satirei. Norma „inferioară” este aceea în care satira, în ciuda atacurilor dezlănțuite pe cele mai variate teme, nu se simte totuși capabilă să schimbe mersul lucrurilor, privind anomaliile ca pe realități permanente și nedizlocabile. Faza „mediană” este una „analitică”, intenționînd să înlăture balastul stereotipiilor, prejudecăților, dogmatismelor pedante, modelelor îngrăditoare; satiricul se retrage într-o lume mai apropiată de a sa, fără a încerca să o transforme pe cea dată. A treia fază – norma „superioară” – aduce o „tehnică a dezintegrării” prin care satira desființează situațiile obișnuite, „prezentîndu-se brusc imaginea întregii societăți văzute fie printr-un telescop ca o lume plină de pigmei cu vanități și ifose, fie printr-un microscop, sub forma unor giganți hidoși, urît mirositori”¹. Seria acestor „faze” identificate de Northrop Frye se susține mai ales prin latura ei sugestivă, rămînînd nu de puține ori, desigur, amendabilă.

Adeseori, în limbajul obișnuit (cîteodată și în cel critic), se ajunge la confuzii între satiră, ironie și umor. Poziția filozofică și etică a satirei – trebuie observat faptul – se bazează pe convingeri ferme, pe principii morale limpezi; satiricii judecă și condamnă avînd siguranța caracterului absolut al adevărurilor – așa cum nu procedează nici ironiștii nici umoriștii, convinși de relativitatea lucrurilor și a limbajului. Ironia, învecinată și solicitată atît de satiră cît și de umor, se deosebește de amîndouă: „distincția cea mai importantă între ironie și satiră o constituie faptul că satira este ironie militantă (...); normele sale morale clare presupun anumite standarde față de care se măsoară grotescul și absurdul”².

Condiția de eficacitate a spiritului satiric e dublă, ea concretizîndu-se prin *implicare* și *distanță*; satiricul trebuie să fie familiar cu problemele chinuitoare ale lumii, dar să păstreze destulă distanță față de lume; fapt posibil tocmai prin claritatea

¹ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 296

² *Ibid.* p. 281

idealului. Atitudinea e negativă față de realitate, dar pozitivă prin dispoziția de bază; importantă e, ca și în ironie, parodie, sarcasm, existența unui ideal asumat (sau conștiința unui etalon de măsurare a faptelor sociale). Dacă spiritul critic propriu-zis folosește tonul grav, obiectiv, prezentînd răul în originea sau consecințele lui, satiricul denunță realitatea în culori care țin de dispoziția sa; el nu reprezintă lucrurile atît după realitate, cît după intenție, nu e interesat atît de rectitudinea desenului, cît de caricatură. Aversiunea față de realitatea imperfectă trebuie să vină din prezența unui ideal, altfel satira nu există. Ca și în sarcasm, în toate cazurile, satira e făcută parcă fără speranța ameliorării celui satirizat; distanța dintre subiect și obiect e imensă, „definitivă”, „iremediabilă”; spiritul satiric nu funcționează în epocile de moderație și înțelepciune, care țin să împace obiectul cu subiectul.

Printr-o anumită „încifrare”, satira se apropie de ironie, intrînd și mai mult în sfera esteticului; dar ezoterismul satiric este un fenomen inadecvat atît timp cît atitudinea satirică există. (O satiră indirectă, aproape de ironie, este *aluzia*; ea aparține, ca și ironia, deopotrivă epocilor de rafinament și totalitarism.)

Spiritul satiric, atitudinea polemică sînt, pentru foarte mulți dintre romantici, manifestări constitutive, dat fiind că romantismul se afirmă în opoziție declarată cu formula precedentă, și devine *ipso facto* negator.

Romantismul a dat o prodigioasă producție satirică și a modificat vechea satiră moștenită din clasicism în sensul unei intense lărgiri a ariei sale. Ca întotdeauna, poetul romantic își permite toate libertățile cu genurile literare tradiționale. Satira romantică alternează erupții lirice și invective nimicitoare cu ample pasaje epice, reducînd la minim didacticismul satirei clasice, păstrînd totuși o retorică impresionantă, care la marii satirici romantici (Victor Hugo, Friedrich Schiller, Heinrich Heine, Mihai Eminescu) se desfășoară cu efecte spectaculoase.

Totuși, satira de factură clasică are încă adepți în romantism, ceea ce arată din nou imposibilitatea de a stabili în domeniul istoriei literare, atitudini estetice „pure”. Byron, care a generat una dintre cele mai tipice atitudini romantice, ignora antinomia clasic-romantic și și-a început cariera scriînd satiră după modelul maestrului său Pope. În prima lui satiră, tînărul Byron, în vîrstă de 21 de ani, dărimă multe false reputații, dar dă, cu suficiența tinereții, și mai multe verdicte false, dintre care pe unele avea să le regrete. („Poezii lacurilor”, Walter Scott și alții sînt nimiciți de pana vijeliosului polemist.) Nota satirică avea s-o regăsească Byron, după lungul capitol romantic reprezentat de scrierea poemelor orientale, în Italia, cînd noi experiențe sociale și de cultură îl îndreaptă spre alte surse și alte tonalități satirice. Cu un ton degajat în care nu mai recunoaștem nici morgia suficientă a satirei din tinerețe, nici retorismul poemelor romantice, Byron evocă în *Beppo* atmosfera carnavalului venețian; în numeroase paranteze, digresiuni, folosind jocuri de cuvinte și un limbaj zeflemitor, ironizează convenția socială, ipocrizia religioasă, referindu-se, cînd la Italia, cînd – aluziv – la Anglia, pe care o părăsise.

Viziunea satirică byroniană găsește o expresie culminantă în amplul poem (de fapt un roman versificat), început în 1818, întrerupt de moartea poetului, *Don Juan*. După ce se reîncarnase în personajul comediei lui Molière și în cel al operei lui Mozart, marele seducător i-a ispitit pe mulți romantici. Pușkin reia motivul în piesa *Oaspetele de piatră* ce aparține grupajului *Mici tragedii*, piesă în care Don Juan rămîne libertinul cinic și ironic, damnat din pricina orgoliului și a viciului. Romanticul austriac Nicolas Lenau vede, în schimb, în Don Juan un însetat de ideal, un seducător fără plăcere, pînă la urmă obosit de aventură, pentru că nu-i este dat să descopere absolutul în dragoste.

Personaj de poem eroi-comic, Don Juan este un nevinovat care trăiește cu uimire aventurile în care îl aruncă soarta.

E mai degrabă un soi de Candide și lectura paginilor din Voltaire trebuie să fi înrîurit asupra genezei personajului. Creînd acest paradoxal Don Juan, Byron surpă o reputație, aceea a cuceritorului cinic sau romantic și destramă, între altele, reputația propriilor săi eroi din tinerețe. *Don Juan* marchează pentru Byron sfîrșitul grandilocvenței, al gesticulației teatrale, înseamnă desmințirea eroului, al gesticulației teatrale. Săltăreața *ottava-rima*, luată de la Pulci, alternarea limbajului familiar cu cel grav (ironic folosit), toate acestea converg scopului: realizarea unui tablou grotesc al epocii și al instituțiilor sacre: școala, educația, căsătoria, biserica, literatura, războiul. Tonul de persiflator e periodic înlocuit cu izbucniri de sarcasm. Global privit, *Don Juan*-ul lui Byron pare un antidot față de atitudinea romantică și nu e prima oară cînd romanticismul naște propriul său agent de distrugere. Mulți romantici și-au ironizat – pe urmele lui George Gordon Byron – exaltările și limbajul grandilocvent; nu putea fi absentă autoironia.

Spiritul satiric al lui Heine se complăce în atmosfera farsei bufone sub înfățișarea căreia e prezentată istoria recentă a Germaniei. Parodia, persiflajul, chiar obscenitatea slujesc deprecierii sarcastice. Grotescul vizează cu plăcere medievalismul literaturii germane.

Maestru al invectivei, al sarcasmului în cascade enumerative, Victor Hugo este autorul unei ample producții satirice, pe care o găsim răspîndită în toate volumele lui de poezii, dar mai ales în culegerea *Pedepsele* (*Les Châtiments*, 1893). Mijloacele stilistice folosite sînt numeroase: antiteze violente, întrebări retorice, poante finale și, mai ales, acumulări gigantice apte să exprime exploziile sarcasmului; imprecățiile alternează cu lungi evocări epice.

Calitatea sarcasmului romantic o regăsim, se știe, în *Scrisorile* lui Eminescu (inițial *Satire*). Izbucnirile de mînie împotriva unui prezent lipsit de idealuri, revoltător prin mercantilism, politicianism venal, moravuri decadente și retorică

discursivă sînt mereu echilibrate prin viziuni istorico-mitice, cosmice, de autentică pregnanță.

Pentru Antoniu Artaud, satira este prin ea însăși „bucuria eternă a devenirii”, conținînd o anumită „suprasituare” față de obiect și o „subminare” *in praesentia*.¹

Deplasat din zonele guvernate doar de intenția normativ-didactică ori fantezist-patetică, zone unde îl plasaseră spiritul clasic sau cel romantic, modul satiric modern este o ipostază complementară a lirismului, a lirismului negator, eliberator.

II.2.3. Modul sarcastic. Ironie amară, satiră usturătoare, sarcasmul (lat. *sarcasmus*, gr. *sarkasmos* < *sarkazein* [fig.] „a sfișia prin batjocură”, gr. *sarx* „carne”) se concretizează în exprimări aforistice sau în forme pletorice, prin aglomerări de calificări în jurul obiectului. Grecescul *ho sarkasmos* este un derivat al verbului *sarkazein* („a deschide gura pentru a-și arăta dinții”), care desemna la origine acțiunea mult mai concretă de a „mușca din carne”.

Ironia și sarcasmul sancționează rațional, logic, un fapt esențial, condamînd existențial un mod de a raționa. Sarcasmul este produsul unui scepticism raționalist, făcîndu-și din *nil admirari* un *modus vivendi*, o atitudine în care ființa și-a pierdut orice resurse de a se uimi în fața realității, deci și bucuria de a trăi.

Nu sînt lipsite de importanță observațiile lui Henri Morier: „Furia condesată, ura și dorința de răzbunare contractă maxilarele (dentalele *t, d, n...*), drept care fac spirantele (*s, ș, z*) să devină mai șuierătoare. Astfel, Șarpele înfățișează Răul sub hainele Binelui și îi șuieră unei Eve încă nepătate: «Du plaisir que tu te proposes Cède, cher corps, cède aux appâts! Que ta soif de métamorphoses Autour de l'Arbre du Trépas Engendre une chaîne de poses!» (Paul Valéry, *Charmes*). Dacă sarcasmul

¹ apud Julia Kristeva, *Semeiotike*, Seuil, Paris, 1969, p. 106

se amplifică, consoanele explozive surde vor veni să susțină exprimarea¹. Sarcasmul e considerat deseori drept o ironie „evidentă”, „fățișă”. În termenii lui Morier: „...ironia este scoasă în evidență, fie de context, fie de situații; ea se vrea cu atât mai evidentă cu cât trebuie să rănească mai adânc. Unii o numesc sarcasm”².

Tragedia atitudinii sarcastice e atât tragedia artistului care o exprimă, cât și a obiectului figurat de el. Chiar sub semnul tranșant al sarcasmului, realitatea nu refuză interferențele estetice. Un exemplu, dintre cele mai cunoscute, ni-l oferă Breughel. Vitalitatea elementară, colcăitoare, cu aspectul ei absurd ține la Breughel de „umorul popular”. Dar trupurile schiloade ale ologilor, figurile orbilor adulmecând parcă în aer primejdia sau catastrofa, de care nu știu să se ferească, tălmăcesc simbolic tilcurile existenței înseși, reprezentând finalmente chiar portretul, satiric-grotesc, desfigurat de teamă, al omului însuși.

În sarcasm, victoria în fața realității adverse e conformată oarecum anticipativ printr-o condamnare definitivă; dar cu adevărat sarcasmul nu-și are adversarul învins. El e învingător, dar în plan ideal; sarcasmul reprezintă deci efortul de a te ști învingătorul în fața a ceea ce, în realitate încă n-a fost totuși învins. Desigur, nici parodia, formă mai „ușoară”, nu-și distruge obiectul; dacă ar face-o, s-ar suprima prin lipsa termenului de raportare. Dar în timp ce parodia e aproape de șarja cordială, amicală, sarcasmul e un joc acumulând tensiune; se trece astfel din spațiul comic al parodiei în zona tragicului; ca în jocurile vechi mediteraneene dintre doi tineri mînuind pumnul, joc terminat cu uciderea unuia.

Sarcasmul presupune urgență; ironia devine posibilă acolo unde nu este o urgență vitală (spiritul ironic profită de o anume acalmie). Sarcasmul nu descrie, nu sugerează, ci nu-

¹ Henri Morier, *op. cit.*, p. 581

² *Ibid.*, p. 576

mește. Marchează. Timpul ambiguității, intervalul în care ironistul păstrează enigma par decisive pentru calitatea discursului ironic. Reducerea acestui interval pînă la realizarea concomitenței între asimilarea discursului și decodarea lui ne pune însă în prezența sarcasmului, expresie impulsivă, explozivă, renunțînd din capul locului la păstrarea echivocului.

Atunci cînd privește omul în general, sarcasmul provine dintr-un pesimism absolut, din credința în imposibilitatea de ameliorare a speței. Dar sarcasmul cu obiect concret are o incontestabilă funcție civică creatoare, constructivă, mărturisind dorința subiectului de a vedea nocivitatea anihilată rapid.

Sarcasmul forțează în mod brutal „răul” să fie, și aceasta tocmai pentru a-l demola, pentru a-l face să sfîrșească. Răul care, în mod obișnuit ar fi fost nimicitor, fulgerător, dobîndește prin potențare, virtuți tămăduitoare. Ironia trecută în sarcasm încearcă un atac violent, tocmai pentru a se imuniza contra lui. Ironia izvorăște dintr-o anume superioritate senină, împăcată oarecum; sarcasmul se ridică din regiunea resentimentelor încordate. Pentru ironist, lucrurile sînt încă perfectibile; păstrînd totdeauna o anumită distanță față de realitate, ironia e superior melioristă, de o exigență moderat-transformistă. La polul opus, sarcasmul consideră starea de lucruri de-a dreptul exasperantă, intolerabilă; vehemența sarcastică arată că o asemenea realitate se cere neapărat înlăturată, schimbată radical.

Umorul, spre deosebire de ipostazele sale complementare mai casante (ironie, satiră, sarcasm), lasă să înțelegem că imperfecțiunile vizate sînt inerente condiției umane, că lipsurile sînt ameliorabile, ori că împotriva lor nu se poate face mare lucru. Umorul e mai curînd o terapie excluzînd remediile forte ale sarcasmului și satirei. Pentru spiritul sarcastic, ceea ce e insuportabil trebuie schimbat imediat și pe de-a-ntregul; umorul lasă să înțelegem că metehne au fost și vor mai fi, dar că ele se cumpănescu cu însușirile bune. În modul ironic, umoristic sau parodic există mereu și un *nescio quid*, o margine de inefabil,

spațiul pe care și-l refuză, prin felul tranșant de a fi, satira și sarcasmul. „Acolo unde ironia observă un nas puțin strimb care poate fi corectat printr-o operație estetică ușoară, sarcasmul vede o adevărată hidoșenie care are nevoie de un transplant urgent. În schimb, humorul este dispus să observe că, chiar dacă nasul propriu este croit după prototipul adamic, se poate întâmpla ca urechile să nu fie tocmai regulate, că – deci – într-un fel sau altul, fiecare mai avem câte ceva de îndreptat”¹.

Dacă ironia este „aristocratică”, sarcasmul „plebeian”, umorul se vrea deplin „democratic”.

II.2.4. Modul grotesc. Grotescul (fr. *grotesque*, it. *grottesca* „capricios, ridicol” (*grotta* „peșteră”)) include în sensul său inițial asocierea fantezist-contrastivă de elemente. Numele era dat unor ornamente fantastice, descoperite în secolele XV-XVI

¹ Liviu Antonesei, *Semnele timpului*, Ed. Junimea, Iași, 1988, p. 97. De fapt, nasul are o ciudată aventură culturală. Cuvântul (sansc.: *nasa*, germ.: *Nase*, engl.: *nose*, fr.: *nez* etc.) provine din grecescul *nésos* = insulă, ceea ce se ridică deasupra unei suprafețe de apă. Ca o insulă, nasul nu vrea „să intre la apă” și se ridică la suprafața chipului, altminteri plată. Semantica lui adună un variat spațiu lingvistic, moral și umoral: căci, umoristic mai mult văzut, *nasul* a fost asociat încă din antichitatea greco-romană cu detașata (și, uneori, „năzuroasă”) *ironie*, cu luarea în ris, sau chiar cu batjocura. Expresii ca „a-i rîde cuiva în nas”, „a-și lua nasul la purtare”, „a strîmbe din nas”, „a fi cu nasul în vînt”, „a fi sub nasul cuiva”, „a fi cu nasul pe sus”, „a duce de nas”, „a nu fi de nasul cuiva”, (arg.) „a o nasoli” etc. dovedesc și supremația lingvistică a termenului. Ironia provine din indoială; nasul *în-dolește* și sfidează suprafața dreaptă a chipului. Între „ironie” și „ridicarea nasului” (*narguer* = a sfida, sau *naricare*, el însuși provenit din *naris*) există un serios și amuzant raport etimologic. Biserica bizantină considera că ironia ridiculizează lucrurile grave, iar nasul deteriorează armonia chipului creat de Dumnezeu (e vorba și de faptul că nasul, situat în centrul feței amintește „rebelul” nas și o anume atitudine non-conformistă a ironiei, vechi legislații religioase nu duceau pe cel pedepsit chiar direct la *năsălie*, ci la tălerea *nasului*, (v. și E. Patlagean, *Du châtimement dans la cité*, Ed. de l'École Française de Rome, 1984, p. 406).

în ruinele monumentelor antice italiene, în grote, care se caracterizează prin amestecul de forme omenești, animale, vegetale, în arabescuri bizare. Prezența grotescului se leagă în multe privințe de existența răului în lume: el reprezintă, se pare, deopotrivă spaima de moarte și teama de viață. E pusă în evidență – ca și în ironie – incoerența, nefirescul. Prezența grotescului înseamnă prezența diformului, lipsa de formă (gr. *aschemia*). El există de obicei în interferență cu celelalte categorii estetice, rezultând din decompunerea unor spirale neregulate, în urma unor transformări excesive; e transformarea cantitativă a unor calități pînă la distrugerea lor prin deformare. Ca și în ironie, tendința spre grotesc vine din atitudinea negatoare, din insurecția conștiinței artistice împotriva canoanelor, a regulilor stabilite, „oficiale”. Grotescul se raportează, în cele mai multe cazuri, la categoria sublimului, pe care-l neagă și pe care-l invocă în timp ce îl destramă. Așadar, modul ironic și cel grotesc au ca punct de plecare o anume dizarmonie, pe care, în forme și grade diferite, ambele o revelă și o relevă. În primul caz, determinant e ceea ce e „ascuns”, în al doilea – ceea ce e „vădit”. După unele puncte de vedere, grotescul e înrudit (uneori se suprapune chiar) umorului negru, situîndu-se în zona *grand-guignolesque*-lui; el poate trece în *cauchemardesque*, comună fiindu-le spaima anulării existențiale¹.

Dacă modul satiric și cel sarcastic, scrie Manuel Durán, profesor la Yale University, exprimă un caz tipic, în care e circumscrisă, de regulă, numai o categorie specială, modul grotesc are de obicei o arie de deschidere care tinde să cuprindă totul (lumea, omenirea, societatea). Pe cînd satira și sarcasmul vizează un caz „circumscris”, bine precizat, „izolat” și străin de propria persoană, provocîndu-ți risul, grotescul pare a înălța și ființa ta în înstrăinarea de tine însuși – și înălțaie totul, așa încît nu mai afli nicăieri scăpare – îți provoacă dincolo de ris, o stare apăsătoare, de neliniște. Surîsul tinde spre grimasă. De-a

¹ Evangelos Moutsopoulos, *op. cit.*, p. 71.

lungul timpului, termenului i s-au găsit o serie de trăsături constante: amestecul între regnuri care pentru noi par separate, distrugerea proporțiilor, anularea staticului, pierderea și exacerbară identității, „dispariția” și „îngroșarea” ordinii istorice.

Plecându-se de la raportul dintre viziunea vieții ca labirint și universul grotesc, s-a observat că, într-un astfel de context, lumea devine o metamorfoză de posibilități, un sistem metaforic de reflectare; figura *A* poate deveni *B*, țara *C* poate deveni instrumentul *D* sau *U*, pomul *E*, ideea *F* sau *W* și așa mai departe. Are loc o permanentă răsturnare de planuri, de aceea s-a văzut în grotesc nu doar o încercare de a introduce și a reprezenta demonul din realitatea trăită, ci și o expresie pe care acesta o oferă pentru un permanent „joc cu absurdul”. Grotescul vine, de cele mai multe ori, din conștiința haosului, a dezintegrării, a neantului. Ca și ironia, el e o formă a refuzului, a dezgustului, a dezabuzării. S-a afirmat că, într-un fel, grotescul ține locul măscăriciului, a celui care, exagerând, spune adevărul. După Benedetto Croce, urâtul este admisibil numai când poate fi depășit; în varianta noastră: numai atunci când sporește, prin „defecte”, „efectele” frumosului.

Viața urcă în grotesc toate treptele, șerpuind ca o ghirlandă de diferite forme. Apropiind elemente depărtate, îmbinând fenomene reciproc incompatibile, încălcând reprezentările curente, grotescul se întâlnește în artă, nu rareori, ca rudă bună a paradoxului din logică. Ca și ironicul, grotescul are ca trăsătură principală *degradarea* a tot ce este „superior” sau convențional. Degradarea va însemna – în Evul Mediu mai ales – transmutare, aducerea fenomenelor pe pământ, în contact cu pământul, principiul devorator și în același timp generator de viață: coborînd, îngropăm, totodată semănăm (și ne asemănăm); degradarea are în grotesc și în ironic o valoare nu numai destructivă, negatoare, ci și una pozitivă, regeneratoare, negînd și totodată afirmînd. A degrada, a coborî un fenomen sau un lucru, nu înseamnă a-l arunca pur și simplu „jos” în neființă, ci

a-l coborî în categoria „josului” reproductiv, acolo unde totul se poate naște din nou. Grotescul prezintă două trupuri într-unul: cel care moare și cel care se naște. Groaza de cosmic e învinsă prin rîs: de aceea hiperbolizarea umanului josnic e împinsă la dimensiuni cosmice, pentru a degrada cosmicul terifiant.

Ca și în ironie, finitul ia locul infinitului, nimicul este substituit totului, contrarietatea suprapusă identității; abstractul e depășit de concret, adevărul de eroare, sensul de nonsens etc. În viață, la fel: mecanismul e substituit organismului, relevîndu-se dizarmonia dintre fond și formă, cauze și efecte, triumful ridicol al răului asupra binelui, al urâtului asupra frumosului, al falsului asupra adevărului.

Expansiunea sensurilor grotescului are loc în secolul al XVI-lea, prin François Rabelais. Respins de clasicismul francez, termenul este reabilitat în romantism, cînd se susține că opera de artă trebuie să cuprindă într-un tot unitar grotescul și sublimul, așa cum există în natură. Victor Hugo, în prefața la *Cromwell* (1872), va scrie: „Grotescul antic este timid și caută întotdeauna să se ascundă [...] în gîndirea modernilor grotescul are un rol foarte mare. El există peste tot; pe de o parte, el creează slutenia și îngrozitorul; pe de alta, comicul și bufonul [...], grotescul este, după părerea noastră, cea mai bogată sursă pe care natura poate să i-o deschidă artei”¹. Pentru romantici, un obiect grotesc este acela la reprezentarea căruia natura noastră fizică și-ar simți superioritatea, în vreme ce natura noastră psiho-morală și-ar examina limitele tinzînd să le depășească. Hugo exaltă ubicuitatea și permanența grotescului, evaluîndu-l chiar drept germene capabil să schimbe întreaga ființă a poeziei. Grotescul reprezintă omul de o grandoare și mizerie infinită, relevînd puterea de dedublare a acestuia, puterea de a rîde de propria lui decădere. (Suprerealismul va supralicita grotescul: îl va submina și sublima.)

¹ v. Dicționar de termeni literari, ed. cit., 1995

Limbajul creațiilor care abordează grotescul este plastic, abundent în culoare, abundent în cuvinte create *ad-hoc*. Generalizînd, descoperim la un pol, comicul tradițional, întemeiat pe imitația negativă, a exagerării în minus (Aristotel, *Poetica*, II, 1448a), în forme vesele, amabile, bonome, la celălalt, exagerarea monstruoasă, grotescul integral al lui Jarry din *Ubu roi*, prin trecerea în absurd a caricaturii umane, adevărată parodie a parodiei morale; „cînd stilul și tipul burlesc alunecă în grotesc și bufonerie gravă, deriziunea primește accente tragice”¹.

Ca și în ironie, în cazul grotescului, rîsul include un element „formal” (contradicția) și un element „material” (defectul); comune le sînt structura devalorizantă (disonanțele „în jos”) și, de asemeni, materia mereu variabilă. Pe scurt, efectul vine, în ambele cazuri, din surpriza provocată de ruptura unui echilibru, a unui „consens”. Rîsul provocat de modul ironic și cel grotesc cunoaște, în linii mari, două variante opuse și/sau solidare: rîsul „pozitiv”, tonic, odihnitor, explicat prin principiul „rîd pentru că mă simt superior ție, lui, lumii, mie însumi”, și rîsul „negativ”, a-tonic, detașat, dur: „nu rîd că există superioritatea mea, ci pentru că există inferioritatea ta”. (Desigur, între cele două extreme, se află o multitudine de nuanțe.)

Friedrich Schlegel, fără a avea o terminologie clară, desemnează grotescul cu numele de „arabesc”, considerîndu-l forma naturală a poeziei, pe care o identifică în opere diverse, de la Shakespeare la Jean Paul. Pentru Jean Paul, e vorba de un gen de umor distructiv, vizînd persiflarea lumii finite în ansamblul ei. Tot el vorbește despre caracterul melancolic al ironiei umoristice distructive cuprinse în grotesc. Posibilitățile specifice ale noțiunii apar prin excentricitate, prin „îngroșare”, prin tendința de a întrece măsura cu orice preț; ironia renunță la liniile apăsate, preferînd sugestia, aluzia, formele „voalate”,

¹ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, ed. cit., p. 439

„aerate”. Ironia se bazează pe litotă, grotescul și burlescul pe hiperbolă. (Firește, există și „ironie crasă”, „puțin ascunsă”, dar și prea puțin... ironică.)

La Th. Gautier termenii grotesc și burlesc sînt aproape sinonimi. Ca trăsătură comună a poezilor pe care-i comentează, Gautier acordă tuturor situația de „poet de mîna a doua”. Afirmăția poate fi pusă pe socoteala gustului, însă ne e greu să admitem această situație pentru un poet ca François Villon. În *Les Grotesques* Gautier, de fapt, își propusese să studieze cîtiva scriitori, din pură curiozitate față de „diformitățile” literare și din plăcere; i se păruseră fie originali (*singuliers*), fie amuzanți (*amusants*).

Prin parodie, tragicul poate deveni o formă a deriziunii, a grotescului și/sau burlescului; e starea între tăcere și țipăt în fața tăcerii și a țipătului lumii. „Armă” într-o luptă inegală cu morile de vînt ale unei lumi concret-agresive, dar și ale unei lumi fără chip, grotescul exprimă sentimentul înstrăinării într-un timp și-un spațiu de o siguranță doar aparentă; datele cele mai sigure, familiare, cunoscute, devin instantaneu prececare, stranii, fantastice. Elementele mecanice se metamorfozează în fapte viabile, viața se transformă în mecanism. Ironia deschide astfel spre zone în care grotescul traversează sau chiar se instalează în teritoriile absurdului. Impasul provine din imposibilitatea conștiinței de a pătrunde structurile labirintice, fluctuațiile refractare la orice demers rațional; cauza aparține gravelor perturbații între *eu* și *lume*, dar ține și de alcătuirea ambelor realități.

Importantă în ironie și grotesc rămîne „masca”; imaginea unei ființe cu două sau mai multe fețe și o singură înfățișare. Dar supra(fețele) sînt altele. Celebrele măști grotești ale lui Ensor, schimbînd vîrsta și sexul, urîtenia și frumusețea, realul și irealul, lansează omul într-o lume de carnaval, sporind confuzia printr-un joc de comedie tragică, în care adevărata față devine mască, iar masca trece în fața reală. Grotescă de cele

mai multe ori, masca exprimă emoțiile cu un plus de relief, de violență. Puțin câte puțin, confuzia între față și mască este aproape completă: „nu se mai știe dacă oamenii care poartă o mască își ascund fața sau dacă masca este singura lor față (...) grotescă, masca este adeseori înfricoșătoare; căci ea poate fi de asemenea un mijloc de răzbunare, de agresare și de exasperare”¹.

E cunoscut, Charles Baudelaire era fascinat de Francesco Goya tocmai pentru că acesta deschidea, prin grotescul satiric-ironic, noi orizonturi; grotescul trăiește aici – spune poetul *Florilor răului* – fiindcă reușește să creeze anormalități, monstruozități verosimile; toate trăsăturile bestiale, schimonosirile, zvîrcolirile sînt pătrunse de umanitate. Pentru Baudelaire, nimeni nu a îndrăznit mai mult decît Goya într-un asemenea sens. (De fapt, într-un asemenea nonsens, căci e vorba de cele mai multe ori de *absurd*.)

Devierile grotești – va considera Chesterton – au, între altele, și rolul de a destrăma descînteul frumuseții convenționale, de a răsturna o (f)rigidă teorie estetică, evitîndu-se astfel în artă o rușinoasă *via media*². „Nu trebuie ascunse sforile ci făcute vizibile, deliberat evidente, ajungîndu-se la grotescul profund, la caricaturi, dincolo de ironia spirituală a comedienilor de salon”. În acest scop, se cere ca totul să fie „împins pînă la paroxism, unde sînt sursele tragicului”³.

Într-o lume grotescă nu se poate justifica eșecul prin nici un fel de absolut, nici nu se poate proiecta asupra acesteia responsabilitatea înfrîngerii. Absolutul nu este înzestrat cu nici un fel de rațiuni ultime; este absurd. Probabil de aceea, grotescul se folosește atît de des de imaginea unui mecanism pus în

¹ Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme comme révolte*, Payot, Paris, 1978, pp. 20-21

² Chesterton, *În apărarea lucrurilor urite*; în: *Eseuri literare*, E.P.L.U., București, 1966, pp. 198-200

³ Eugène Ionesco, *Notes et contres-notes*, Idée, Paris, 1966, pp. 59-60

mișcare și pe care nu știm să-l oprim. El comunică, de cele mai multe ori, alienarea ființei, stare prin care e anulată posibilitatea acesteia de orientare în lume. Tragicul însumează unele elemente absurde, dar prezența sa în structura grotescului este posibilă numai în măsura în care scoate în evidență lipsa de sens a unei lumi în care omul este, de la început, prizonierul unui univers dedalic, fără putință de traversat.

Încheiem observațiile de mai sus cu această mărturisire a lui Eugen Ionesco: „Accept starea mea de marionetă – scrie autorul *Elegiilor grotești*. Accept ridicolul meu. Accept ridicolul metafizic al stării mele de om”¹.

II.2.5. Modul burlesc. Burlescul e înțeles de cele mai multe ori ca o imitație înrudită cu parodia, în care aspectele serioase sînt prezentate cu o voită superficialitate grotescă, iar cele „ușoare” sau „triviale”, cu o seriozitate ironică. Chiar tratat cu extravagantă ironică sau grotescă, „modelul” rămîne ușor de recunoscut.

Dacă în secolul al XVIII-lea era, deseori, echivalentul comicalui, al diferitelor lui ipostaze, *burlesque* suprapunîndu-se cu *humour*, *ludicrous*, *ridicule*, *esprit*, *wit*, *Witz*, *satire*, *mimickry*, *buffoonery*, *jest*, *mirth*, *raillery*, *doggerel*, lista actuală include – numai franceză și engleză – peste douăzeci de sinonime, de la *slapstick*, la *burlesque show* (= *striptease*)². Treptele înțelegerii burlescului sînt foarte variate, situîndu-se pe curba care merge de la bonomul *prince sans rire* la satiră; de aici numeroase confuzii extraliterare, greu de adus la un numitor comun.

Termenul, provenit din latinescul *burra* = haină lătoasă și italianescul *burlesco* (< *burla* = „glumă”, „farsă”, apare teo-

¹ Eugène Ionesco, *Eu*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1990, p. 229

² S-a observat că, de cele mai multe ori, comicul rezultă din „demascare”, ca și din „dezbrăcare”.

retizat, se pare, mai întâi în Franța; Scarron echivalează burlescul cu stilul bufon (*Le Virgil travesti*). Boilleau nu e încă pregătit să accepte toate formele de intersecție: nimic nu i se pare nepotrivit decât prezentarea unui lucru grandios în stil umil, și nimic mai ridicol decât prezentarea comicului absurd în termeni gravi. Boilleau, de fapt, e interesat de „semnalizarea” burlescului, de asigurarea comunicării convenției comice.

În Franța, versurile burlești mai sînt numite *vers grotesques ou railleurs*. Pentru Marmontel (*Burlesque. Éléments de littérature*), burlescul e un comic născut din contrastul dintre limbaj și persoană. Prin acest gen, asemănător, ca și ironia și parodia, costumației de carnaval, e dovedit faptul că surîsul („rîsul incomplet”) dezvăluie adevărul că toate lucrurile au două fețe.

La o primă aproximare, burlescul ar desemna caracterul hibrid al operei, rezultat din utilizarea unor modalități literare aflate la antipozi și a unui limbaj care, practic, nu cunoaște limite în diversificare, prezența unor contexte insolite urmărind „efectul de surpriză”. În burlesc, rapsodul obișnuit e înlocuit de degustătorul de farse.

Burlescul este condamnat într-un moment cînd se formase mentalitatea despre o ireductibilă incompatibilitate între genuri, între literatură și registrul popular.

Poetul burlesc e acuzat în următorii termeni: „Nesocotirea regulilor de sintaxă și de folosire a vocabularului, la el, au devenit licențe. A uzat și abuzat de cuvinte create de el, de expresii triviale. Stilul lui nu are nici unitate, nici țintă; este ca o magazie cu de toate, plină de vechituri, de zdrențe ținute prin noroi”¹.

Dar poetul burlesc are și adepți, care-i realizează, deseori, „portrete” pitorești: „Poantele acelea, acele conceitti, metaforele extravagante, epitetele ce strîmbă din nas, asocierile

¹ Paul Morillot, *Scarron et le genre burlesque*. Scène et Oudin, Paris, 1888, Op. 360

bufone, stilul acela cazon de ofițer beat și fudul, cu pana la pălărie și mustața răsucită ca să zdrobească inimile, oare acestea nu sînt măcar haina și fizionomia genului?”¹

Numai cititorul inteligent va înțelege, după Fournel, dincolo de trivialități, firescul de o veselie molipsitoare al burlescului; doar el va fi în stare să perceapă ironia, parodia subtilă chiar și în grosolănie.

În Germania, Goethe vede în burlesc un fel de falsă aplicare a mimesisului; K.F. Feögel (*Geschichte des Burlesken*, 1794) găsește că burlescul ar apărea în trei posturi: prin lucruri, prin limbaj și simultan prin amîndouă. Burlescul din lucruri cuprinde, între altele: parodia comică, travestiurile, amestecul de lucruri mari cu evenimente mici, neimportante, interpretarea lumească, „joasă” a lucrurilor celeste, brusca degradare sau contrastul surprinzător, obscenitatea alegorică, rezultată din contrastul exagerat sau relaționarea lucrurilor antagonice; exemplificarea pînă la bizar a erorii artificialului și naturalului. Stilul include limba veche, limbajul haimanalelor, limba populară coborîta sub starea oamenilor obișnuiți, cuvinte specifice locuitorilor din alte ținuturi, aglomerarea de jocuri de cuvinte.

Spre deosebire de satiră și ironie, burlescului îi sînt străine intențiile morale, didactice (Brunetière). Alți comentatori ai burlescului pun semnul egalității între acesta și parodie; ultima ar recurge la imitația directă a unei opere individuale cu intenție umoristică sau critică, în timp ce burlescul ar avea o sferă mai largă și o mai mare originalitate decât parodia. VI. Jankélévitch plasează categoria printre formele ironiei.

Burlescul înseamnă, ca și grotescul, o combinație a ceea ce nu se poate combina. Împotriva excesului, el folosește excesul; „excesul invers”, cum s-a spus. Revoltă artistică, el constituie, evident, și o șansă dată limbajului diversificat, opulent, savuros, pitoresc; burlescul revitalizează lexicul cînd acesta tinde să devină limpede și fără nici un gust, adică în

¹ v. Fournel, *Étude sur le burlesque*, Delahans, Paris, 1858, pp. VIII-IX

momentul în care limbajul riscă să fie victima stereotipiei sau a unui principiu de selecție restrictiv, constrângător. Comicul, s-a spus, rezultă dintr-un neîntrerupt joc verbal, unde fantezia este legea, definită pretutindeni prin disonanța voită între limbaj și subiectul tratat. Burlescul trebuie înțeles și ca o formă a „anti-purismului” lexical. De aici, ca „narcotice”, argotice contra „cuvintelor gotice”. Citind autori burlești, Vaugelas se teme ca nu cumva limbajul literar să ajungă invadat de „gunoaie și noroaie”. În limbajul lor se află, de fapt, opoziția față de ceea ce s-a numit, cu un oximoron, „dezmăț de castitate”.

Iată cum e judecat unul din primii poeți de acest gen, Saint-Amant: „Ca să reușească, se servește de orice: de la vocabularul exuberant al lui Rabelais la argou, de la glumele proaste de prin cârciumi la metaforele populare și la comparațiile exotice, aducând cu suflarea lui puternică, un vuiet de cuvinte, care – uneori, se înșiră în enumerări delirante, alteleori izbucnesc asemenea unei revărsări de hohote de râs”¹.

Burlescul înseamnă a fi mai comic decât subiectul ales. Fr. Brunetière susține că parodia este principiul esențial al burlescului (*La maladie du burlesque. Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 1906), acesta fiind considerat o maladie, o formă a unei crize prin care trece o limbă la un moment dat.

Există în registrul burlesc un fel de „bon enfant”, „naiv”. Dar tot în limbaj se află și o doză de „artificial”. „Artificialul” nu înseamnă atât „fabricat”, „contrafăcut”, cât șarjă voluntară, intenționată. Prezența unor astfel de elemente se explică prin permanenta căutare de efecte noi, printr-un fel de febră a creației lingvistice, fapt care, la urma urmei, constituie și una din părțile vulnerabile ale genului. „Burlescul, în triumful său insolent, n-a respectat nimic, a năpădit toate genurile (...) Să spunem lucrurilor pe nume: limba s-a ticăloșit odată cu

¹ Rene Pintard; apud Bédier, Hazard, Martino, *Histoire de la littérature française*, Larousse, Paris 1948, t.I., p. 344

Scarron. Din fericire, lucrul acesta n-a durat decât un timp; dar, tot din fericire, a mai rămas câte ceva din el”¹. Burlescul se va perpetua, uneori, prin principiile și practica avangardei artistice și literare a secolului nostru, păstrându-și chiar numele, ca la Max Jacob: *Les Oeuvres burlesques et mystiques du frère Matorel au couvent de Barcelone*, 1911. Pe anumite spații, de fapt, literatura de avangardă reactualizează, nu de puține ori, unele din dominantele spiritului burlesc².

II.2.6. Modul parodic. Orice sistem *corsi et ricorsi* oferă premisele parodiei. Astfel, filozofia romantică va afirma că istoria omenirii se desfășoară ca un progres prin parodie, printr-o degradare continuă a obiectului inițial. Creatorul l-a făcut pe om după chipul și asemănarea sa, aruncându-l pe pământ; aici el joacă într-un spectacol unic: aceeași piesă cu mereu alte măști³. Deseori, textele parodice folosesc o ironie

¹ Paul Morillot, *op. cit.*, pp. 362-363

² Într-un mod original, ironia, satira, burlescul, grotescul, parodicul, se întâlnesc sub semnul ludicului la un poet ca Morgenstern. În *Cinzece de spînzurătoare* există un „personaj” burlesc, presupus doctor în filozofie, cu preocupări, zice-se, de semantică și de etimologie. Despre o poezie ca „Oaia din lună sau Lunovis, el socotește că ar putea scrie „mai mult decât un volum gros”, căci oaia respectivă ar reprezenta însuși „lucrul în sine” kantian. „Filozoful” lui Morgenstern ar ataca aici învățătura lui Kant în privința categoriilor de „spațiu” și „timp”, căci, după opinia ineditului personaj, spațiul a fost „împușcat” și „timpul” a rămas să se desfășoare în afara spațiului... În exegeza poeziei *Suspinul*, comentatorul oferă variante pedagogice ale propriilor sale versuri, înlocuind „jubirea” prin „prietenie” și „fecioara” prin „strămoși...” E prezentă aici, firește, o parodiare ironic-burlescă a pedanteriei și a pudibonderiei didactice; burlescul dovedește întotdeauna un mecanism absurd aplicat vieții.

³ Se știe, încă literatura latină crea dublete parodice la toate momentele religiei și ale cultului bisericesc. E vorba de așa-numita *parodia sacra*, unul din fenomenele cele mai originale ale literaturii medievale. E perpetuată tradiția „rîsului pascal” liber (*risus paschalis*), dar se deslușesc și unele ecouri ale saturnaliilor romane. Posedăm astfel destul de numeroase liturghii parodice:

mai mult euforizantă decât devalorizantă, distructivă. „Orice parodie este cu necesitate o formă sofisticată. Autorul – și nu mai puțin lectorul – efectuează un fel de suprapunere structurală de texte intercalând vechiul în nou. Parodia devine în felul acesta ea însăși o sinteză bitextuală”¹.

Parodia („care este, într-un fel, ironie la lucru”²) constă, în genere, în a mima caracteristicile stilistice ale unui autor (sau ale unui grup de autori care ilustrează o școală sau o direcție literară). În parodie, literatura își va trage seva din ea însăși, „semnificatul” manifestându-se prin realitatea intertextuală. Textul parodic e *textul care traversează în timp ce e traversat*: un joc al literaturii cu propria posibilitate, cu propria anulare sau reiterare.

Preferăm aici sensul larg al intertextualității – raportul dintre toate textele din literatura precedentă – sau tipul pe care îl propune Georges Poulet: o relație între conștiințe, relație intersubiectivă, care îl leagă și/sau desparte pe un autor de altul, îi permite să dea adăpost, în propria conștiință, ansamblului de sentimente și gânduri, sensuri și forme ce au locuit altundeva, în altă conștiință³.

Parodia (gr. *parodica* < *para* „alături” și *ode* – „odă”, fr. *parodie*) e, în linii mari, imitația unui text literar care urmărește un efect umoristic, de obicei prin accentuarea și îngro-

Liturghia jucătorilor, Liturghia bețivilor, Testamentul porcului, Testamentul măgarului etc.

Parodia Evului Mediu se bucura de o libertate recunoscută, legalizată chiar. Risul și tichia de mășcărici întrețineau la sărbătorile religioase și în recreațiile școlare însăși consolidarea legii (a normalului), iar hibridul parodic, fie el parodic sacră, fie satiră parodică, favoriza prin îngroșarea cuvântului străin, propriul cuvânt. Parodia poate nega, dar tot ea, în același timp, poate regenera, înnoi. (Negarea pură îi era străină chiar parodiei carnavalesci populare.)

¹ Linda Hutcheon, *Ironie et parodie: stratégie et structure*, in: „Poétique”, nr. 38, p. 468

² Roland Barthes, *S/Z*, ed. cit., p. 52

³ v. Georges Poulet, *Qu'est-ce qu'un texte? Éléments pour une herméneutique*, José Corti, Paris, 1975, p. 77

șarea trăsăturilor caracteristice ale originalului. (În burlesc, în schimb, construcția e mai liberă, gratuitatea e mai mare, delectarea putând fi generată chiar și fără confruntarea cu obiectul, cu originalul, ci numai prin absurditatea lumii nou create; în parodie, limbajul tinde să se regleze în funcție de lucruri, de „model”, pe când în burlesc acesta poate să-și uite destinația inițială încercând să determine lucrurile în așa fel încât ele să se redistribuie în funcție de el.)

Literatura este un „aranjament” imprevizibil de locuri comune; orice ar ține de surpriză, de inedit, este, prin definiție un anti-loc comun. Prin „colaborări”, „corodări” și „coroborări”, parodia are ca obiect predilect orice element literar ce poate fi exagerat, împins *ad absurdum*, polisemia sa dovedindu-se inevitabilă și adesea derutantă. Într-un fel, ea poate fi considerată „paradigma” însăși a literaturii.

Parodia este o lecție de descompunere și recompunere. Evidențiind particularitățile de alcătuire, ironia parodică oferă – s-a spus – imaginile așa cum arată ele în „desenul de pe dos al covorului”; cu forme mai îngroșate, neomogene, chiar „confuze”. Parodia (autentică) poate fi foarte aproape de ceea ce logica și fizica se numesc prin *holomer* (de la gr. *holon* = întreg și *meros* = parte); holomerii, părți fiind, au puterea de a se ridica la dimensiunea întregului. Parodia încearcă a identifica locurile privilegiate, *aleph*-urile. Tocmai prin asemenea locuri e căutată ieșirea din indiferența retrăirii vieții și literaturii, din simpla și posibilă lor stereotipă contingentă¹.

Se vorbește deseori de paradigma *mimetică* a premodernismului, de cea *productivă* a imaginației moderne și de paradigma *parodistică* a postmodernismului; „mimeticul” privilegiază imaginea expresivă a oglinzii; „productivul” –

¹ v. și N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. 2, Ed. Eminescu, București, 1991, p. 253

imaginea expresivă a *lămpii*, iar „parodisticul” – , pe cea reflexivă a *labirintului de lentile*¹. (Cine, de exemplu, asistă la celebra montare a *Visului unei nopți de vară*, semnată de Peter Brook, poate descoperi semne clare ale tuturor acestor trei paradigme.) Paul Ricoeur va relua în discuție o problemă esențială, aceea a alternanței dintre *inovație* și *sedimentare*: „Schimbul reciproc dintre *inovație* și *sedimentare* face posibil fenomenul deviației (...) Deviația e posibilă numai pe temeiul unei culturi tradiționale ce creează în cititor așteptările pe care scriitorul simte plăcerea să le stîrnească sau să le dezamăgească. Acest raport ironic nu se poate stabili într-un vid pragmatic...”² Pentru postmodern, a crea noul înseamnă să știi să alegi din formele vechi. Parodia va constitui nu doar o mișcare de *come back*, *flashback* sau *feed back*, adică de repetare, ci un proces de analiză, anamneză, anagogie, anamorfoză.

În parodie, lingvistic, relațiile privesc raporturile rostirii cu rostitul, care sînt, desigur, și ale rostitului cu rostirea. Postmodernismul oferă ipostaza poetului „bricoleur”; artistul „joacă” un joc al semnelor, menținîndu-se într-un joc al imaginilor pe care le simulează sau parodiază. (Asemenea personajelor din romanele lui Pynchon sau din filmele lui Wenders, el străbate un labirint de lumini și sunete, încercînd să pună una lîngă alta piesele risipite, să le afle pe cît e cu putință legăturile, coerența.)

Poezia se bucură de omniprezența imaginilor care se autodistrug și s(t)imulează reciproc; oglinda parodiei de azi nu reflectă, obligatoriu, nici lumea exterioară a naturii, nici pe aceea lăuntrică a subiectivității: ea se reflectă, mai ales, pe sine – o oglindă, într-o oglindă.

¹ Richard Kearney, *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, pp. 17-18

² Paul Ricoeur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique*, II, Seuil, Paris, 1986, p. 16

Imaginea e o Mimesis fără început și fără sfîrșit. Textul ajunge să fie o reflectare, dar nu într-un mod pasiv; el se înscrie, mai mult sau mai puțin, în dialectica unei transformări. Plasată în imanența absolută a jocului semnelor, imaginația devine un semnificant ce plutește printre relații referențiale sau, pentru a prelua limbajul lui Derrida, asemeni unei cărți poștale în ediție de masă, adresată oricui ar putea să-l intereseze.

Parodia – adeseori numită „citare ironică” – este considerată ca fiind centrală postmodernismului, atît de către detractorii, cît și de apărătorii săi. În parodie există un *continuum*, dar există, de asemenea, o diferență ironică, diferență indusă de către această istorie. Această paradoxală convingere a îndepărtării față de trecut, dublată de nevoia de a intra în relații cu el în prezent, a fost numită „impulsul alegoric” al postmodernismului¹. Făcîndu-ne conștienți atît de limitele, cît și de puterile reprezentării în orice context, parodia ironică duce întotdeauna la însoțirea complicității și criticii.

„Contrar opiniei dominante, conform căreia parodia ar fi un gen de pastişă anistorică și apolitică, arta postmodernă recurge la parodie și ironie pentru a angaja istoria artei într-un fel de reevaluare a formelor și conținuturilor estetice, printr-o reconsiderare a politicii lor reprezentationale de obicei nemărturisite”². În anumite momente de răscruce, ironia și parodia pot permite o *înfrîngere* a alienării.

În spațiul comicului, o anume contracție progresivă a contrastelor, generează, după Adrian Marino, o serie întreagă de tehnici comice – limitrofe, pseudonime: ironia, parodia, cuvîntul de spirit, caracterizate prin subtilitate; de aici, cultivarea contrastelor minimale de finețe, la antipodul contrastelor vio-

¹ v. Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, ed. cit., p. 101

² *ibid.*, p. 106

lente, puternice. Punctul ultim este suprapunerea și deci anularea contrastului pînă la limita interferenței, într-o zonă unde extremele se ating, trecînd imperceptibil unele în altele. Destinul ideal al comicului ar fi deci absolvirea sa dialectică în opusul său, fără a înceta să rămînă în continuare comic, deși de o calitate diferită.

Ca și în limbajul ironiei, un rol important îl are contextul. (Sau, în alt limbaj, „intertextualitatea”, dar și „intra-textualitatea”.) Parodia ironică schimbă „conținutul” cuvintelor în funcție de întregul pe care îl formează și căruia îi slujesc. (Nu întîmplător Bertrand Russel și Willard Quine propun să se considere ca unitate minimă a conținutului sensului nu cuvîntul, ci propoziția.) Cuvintele se transformă, capătă caracteristici suplimentare, cunosc un spor de legături, de interacțiuni; ele acționează ca unități calitativ noi. Se poate afirma, cu oarecare precauție, că limitele contextului poetic, „centrul” și „periferia” lui se schimbă cu fiecare folosire nouă a cuvîntului. Apoi: dacă sensul unui cuvînt este determinat de context, cuvîntul transformat este cel care definește contextul. Rezultă un dialog al posibilităților de interogare cu privire la rostul (sensul) unui discurs *pentru* altul, de aceeași natură sau nu, din aceeași epocă și/sau din epoci diferite. În parodie, literatura răspunde literaturii prin convergență sau divergență, simpatie sau polemică (de grade diferite). Între literalitate și literaritate, se află o anume libertate.

Parodia ne oferă literatura ca „palimpsest”¹; se știe că în termenii lui Genette, parodia constituie o ipostază a hipertextualității, presupunînd un text *B* (hipertextul) și un text anterior *A* (hipotextul), asupra căruia cel dintîi se grefează. Ca și în cazul ironiei, s-a pus în discuție „ambiguitatea” modului parodic. Iată opinia lui Gerard Genette în cazul din urmă: „ambiguitatea derivă din aceea că un hipertext poate să se citească ca atare, dar și în relația pe care o întreține cu hipotextul (...);

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982

vedem pe aceeași hîrtie cum un text se suprapune altuia, neascunzîndu-l de tot, ci făcîndu-l văzut prin transparentă!”¹. Parodia duce la un fel de *mixtum compositum* unde, autenticul și inautenticul, adevărul și neadevărul, abuzul și insuficiența mențin nu atît „puritatea”, cît diversitatea comunicării.

Genette insistă asupra diferențelor funcționale și structurale ale unor genuri canonice subsumate în mod curent parodiei. *Parodia* ar însemna aplicarea unui stil nobil, distins, unui subiect banal sau vulgar și, invers, *travestirea burlescă* ar desemna un subiect nobil tratat într-un stil vulgar. Distincția simplifică însă foarte mult lucrurile și rămîne, ca atare, discutabilă. O asemenea delimitare ne-ar face să considerăm cele două modalități drept entități autoimune, sau independente de lumea intratextuală, ceea ce nu poate fi susținut. Ca atare, în demersul nostru, termenul de parodie urmează a fi folosit pentru orice *transformare prin imitație* (imitația e situată de Genette numai în dreptul șarjei și pastişei...), transformarea contrapunctică a unui model, fie că acesta vizează în primul rînd nivelul stilistic sau cel semantic al „hipotextului”.

Parodia este, așadar, dintre „rudele” ironiei cea mai *mimetică*. Arta parodistului presupune un simț de observație pătrunzător, inteligență ascuțită, perfectă obiectivitate. Dacă ținem seama că ironia constă adeseori în raportarea unor cazuri particulare la o exigență infmită (estetică, etică etc.) e limpede că efectele scontate de parodie vor fi cu atît mai puternice cu cît autorul parodiat – deci pus în fața exigenței infinite – va fi mai cunoscut, mai important.

E cunoscut, parodia desemna, la origine, o adevărată sinteză de procedee literare (imitație, împrumut, adaptare, parafrază, citare, aluzie). Trei elemente constituie schema de bază: a) cunoașterea unui text anterior, ca punct de plecare; b) devierea sensului anterior; relația cu textul precedent este una de alter(n)are, distorsiune, schimbare, diferență (poetica modernă

¹ Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 450-451

redefinește deturnarea sensului ca „mecanizare a vechiului procedeu”¹); intenția distorsiunii este, de obicei, umoristică, ironică, satirică. Să adăugăm că planul formal și conținutistic parodiate nu sînt neapărat comice în sine; ele devin astfel în raport cu „orizontul de așteptare” al cititorului². Ficțiunea parodică are ca termen complementar realitatea ficțiunii și aparența ei de realizare, iluzia artei și distrugerea acestei iluzii.

Parodia, devenită „ironie la puterea a doua”, este o formă de manierism, deci apariția ei e firească în momentul, obiectiv necesar, în care un model textual și/sau o serie de modalități de actualizare a acestuia ajung (sau sînt pe cale să ajungă) la saturație.

Parodia și autoparodia apar fie cu scopul de a distruge o formulă, o atmosferă (mai ales în cazul primului dintre procedee), fie – paradoxal – pentru a da pondere formulei, spre a intensifica atmosfera (ceea ce se întîmplă, cu preponderență, ca efect al celui de-al doilea procedeu). Acțiunea parodiei și autoparodiei asupra unui text se explică în primul rînd prin caracterul de joc, trăsătură ce constituie dominantă acestor procedee.

Tabloul parodic al lui Mark Tansey intitulat *The Innocent Eye Test* – scrie Linda Hutcheon – are drept țintă o formă canonică. „El prezintă dezvelirea picturii lui Paulus Potter din 1647 numită *Young Bull*, acceptată la vremea ei ca paradigmă a artei realiste. Dar reproducerea realist parodică a acestei opere este descrisă ca fiind judecată... de o vacă – fiindcă cine ar putea aprecia mai bine decît ea reușita unui asemenea realism «bovin» și cine altcineva ar putea simboliza cu mai multă ironie «ochiul inocent» pe care teoriile mimetice referitoare la transparența reprezentării îl presupun. Aceasta este parodia ironică postmodernă care, pentru a aduce în prim-plan complexitatea reprezentării și politica ei intrinsecă, folosește convențiile realismului împotriva lor însele”³.

¹ Jouri Tynianov, *Destruction, parodie*, Tr. fr. in: „Change”, 2/1969, pp. 74-75

² Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 300

³ Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, ed. cit., p. 105

Prin parodie se manifestă o anumită autonomie a formei față de conținut, autonomie care permite dizlocarea elementelor parodiate. În sarcasm și satiră tonul este *dat*; în parodie și ironie tonul trebuie descoperit; e lăsat cititorul să-l afle, să-l adauge.

„Diferența dintre parodia postmodernă și nostalgie – care, încă o dată, nu neg că face parte astăzi din cultura noastră – constă, în rolul acestei ironii cu dublă voce. Să comparăm gravitatea unui film ca *Dune* cu ironia și jocul în care sînt antrenate convențiile culturale ale narațiunii și ale reprezentării vizuale din *Star Wars* ori cu inversiunea culturală din *Tampopo*, atît a westernului tradițional (precum *Shane*, unde eroul singuratic o ajută pe văduva în restriște), cît și a «westernului-spaghetti» italian și transformarea lor în ceea ce ar putea fi numit, literal, un «western-tăietei». Parodia postmodernă evocă ceea ce promotorii teoriei receptării numesc orizontul de așteptare al spectatorului, un orizont format din convenții recognoscibile de gen, stil sau formă de reprezentare. Acest orizont de așteptare este apoi destabilizat și demontat pas cu pas. Nu este accidental, desigur, faptul că ironia a fost deseori vehiculul retoric al satirei”¹.

Înrudită cu parodia, aflată deseori în grade de interferență și suprapunere diferite, e pastișa (it. *pasticcio* = „pateu”, „scriere dezordonată, încurcată”; fr. *pastiche* = imitație). Ea indică un alt raport față de obiect decît parodia. În cazul pastișei, imitația nu se mai referă neapărat la stereotipurile unei opere, ale unui autor sau ale unui stil spre a fi selecționate și hiperbolizate; dimpotrivă, se impune grija pentru imitarea totală. Pastișa poate divulga facilitatea unui autor, chiar prin faptul că-l arată ca imitabil, dar nu-l distruge; e un exercițiu de stil care indică mai curînd disponibilitățile critice și stilistice ale celui ce pastișează.

¹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, pp. 121-122

„O capcană tipic postmodernă care încearcă să ne scoată din moderna noastră seriozitate față de noi înșine (...) e *pastișa*”¹.

Pastișa nu e totuna cu parodia, dar poate fi folosită, uneori, și într-o manieră critic-sarcastică. Impulsul „continuării” poate lua adesea forma ambelor. Deseori, s-a afirmat faptul că orice artist începe chiar printr-o *pastișă*. Altfel spus, „printr-o imitație, voluntară sau nu, cu intenții ironice, critice sau simpatetice. Atitudinea poate fi respectuoasă, chiar admirativă, înainte de a fi parodică (...) între experiența identificării și intenția caricaturală”². Parodia și *pastișa* pot, deopotrivă, să *submineze*; *pastișa* evită întâlnirea cu cinismul; nu și cu ironia. Dar, spre deosebire de *pastișă*, parodia are mai multe tangențe și interferențe cu ironia. Ironia, prin urmare, implică fie faptul că doar unele modalități artistice pot fi adevărate, fie – dacă vrea să fie mai paradoxală – că toate modalitățile artistice sînt, finalmente, absurde. (Desigur, un asemenea paradox ar putea transforma ironia în cinism artistic.) *Pastișa* actuală izbîndește pentru că nu o neliniștește întrebarea dacă e sau nu un fapt artistic de lungă durată. A fost, probabil, vindecată de „neliniștea influenței”, obsesia centrală a modernismului.

Heinrich F. Plett, plecînd de la „dimensiunea pragmatică”, găsește ironia prezentă în mai multe forme înrudite, între care include și parodia; iată-le, în denumiri mai cunoscute sau insolite: *parodia* (ironia livrescă, imitativă), *carientismul* (ironia „ușoară”, atașantă *d'accueil*), *asteismul* (ironia „urbană”), *diasirmul* (ironia sinuos arogantă), *micterismul* (ironia distreșuitoare, „de excludere”), sarcasmul (ironia acerbă, ireconciliabilă), *cinismul* (ironia înrăită, „canină”) etc.³

¹ David Couzens Hoy, *After Foucault*; apud Dan Grigorescu, *De la cucută la Coca-cola*, Ed. Minerva, București, 1994, p. 207

² Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. IV, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1997, p. 153

³ Heinrich F. Plett, *op. cit.*, p. 299

O parodie reușită trebuie să conțină, alături de perspectiva asupra originalului, o anumită asemănare, o anumită fidelitate atât față de litera, cît și față de spiritul originalului.

În mod ideal, parodia trebuie să dea senzația de parodie și, în același timp, să ofere posibilitatea de a fi luată aproape drept originalul însuși. Ironia parodică rămîne o formă necesară a literaturii (a culturii, în genere) și a regăsirii și întregirii noastre.

II.2.7. Modul ludic. În sens larg, filozofic, jocul e esențialmente legat de așa-numitul *comic metafizic*: un comic ce ar consta într-un joc pe care natura („soarta”) îl face cu omul, în timp ce el crede că acționează liber; un joc, de fapt, cu libertatea omului. Se demască astfel disproporția dintre transcendent și om. Jocul, la prima vedere, pare cel mai puțin util dintre gesturile noastre și, ca atare, cel mai futil. Dar, între Eros și Thanatos, el devine cel mai util, de îndată ce constatăm că poate spori iubirea și poate diminua teama că există singurătate, teama că orice început își are, inevitabil, un sfîrșit. Nu insistăm aici asupra acestor aspecte, comentate pe larg în numeroase lucrări din ultimul timp. Propunem deocamdată atenției cîteva dintre dominantele jocului privit ca dimensiune esențială a limbajului poetic.

Ironia – s-a spus – e o bună conștiință ludică. Jocul și ironia sînt inerente oricărei căutări. Cine caută acceptă faptul că pot fi mai multe încercări decît găsiri, cu alte cuvite, încercările trebuie să cunoască „luxul” și „mizeria” eșecului. Așa se naște jocul, inerent creației, așa cum valul este inerent înotului. Gîndirea și limbajul înaintează prin joc și ironie, de la cunoscut la necunoscut, de la nimereală la strategie, de la previzibil la imprevizibil, de la convingere la incertitudine.

Jocul cuvintelor încearcă, de cele mai multe ori, să readucă o stare aurorală a limbii. E suficient un singur sunet sau un grup de sunete ca sensul inițial să „joace”, să „disloce”. Acest tip de „bruiaj” fără a abolii comunicarea, o diversifică și nuanțează, și ceea ce părea obstacol sau sugrumarea unei

semnificații se transformă într-un miracol de jeturi semnificative. Fărâmițată pentru o nouă alcătuire, ființa cuvântului (care părea „si(n)gulară”), capătă diverse înfățișări, dezvăluindu-se mai aerată datorită unei „științe vesele”, capabilă s-o smulgă demersului stereotip, fixist. Limbajul trăiește o nouă uitare și un nou început. „Poezia – va scrie Arghezi – e copilul care rămâne în sufletul adolescentului, al omului matur și al bătrânilor, peste durere, dezamăgire și suferință”¹. Prin măștile jocului de cuvinte, lirismul exorcizează încă o moarte, moartea limbajului însuși. În „jocul de-a cuvintele” se ascunde, de obicei, o mare nostalgie a ființei de a se dăruî deplin posibilului. Jocul – cum s-a spus – ține de o artă a „inocențării” și „exorcizării”. Copilă-rindu-se, poetul se reîntoarce, observa Mircea Eliade, spre începuturile vieții sale și spre cel al lumii. Pasul înainte pe care-l fac poezia și jocul, în procesul cunoașterii, constă în faptul că bucuria de a re-cunoaște înseamnă și *altceva*: ceea ce e recunoscut depășește ceea ce e cunoscut; lumea nou creată e ceva mai mult decât modelul ei „real”, „dat”, convențional.

Dar jocul nu refuză regulile. La început, chiar *hai-ku-ul*, scrie Johan Huizinga, trebuie să fi fost un joc de rime înlanțuite. Speciile occidentale cu formă fixă (sonetul, rondelul, balada etc.) își au originea tot în ludic, forma fixă fiind o veritabilă regulă de joc².

Jocul de cuvinte nu are nevoie de justificări exterioare. El poate denumi două lucruri foarte deosebite, de exemplu două moduri de a judeca o situație, pe care cititorul a fost determinat să le considere ca semnificative și pentru care a fost deja pregătit să le țină minte; ciocnirea lor într-un singur cuvânt va oglindi tensiunea întregii situații. Jocul de cuvinte poate fi considerat atunci ca un punct crucial, dar nu va putea fi separat de contextul său și va fi justificat de acesta³.

¹ Tudor Arghezi, *Poezii*, 1933; in: Tudor Arghezi, *Ars poetica*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 164

² v. Johan Huizinga, *Homo ludens*, Ed. Univers, București, 1977, p. 204

³ William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, A Peregrine Book, 1961, pp. 103-104

Facilitatea jocurilor de cuvinte, în anumite situații, nu poate fi contestată. Dar a porni de la premisa inutilității lor este o eroare; principial, unui scriitor nu i se poate reproșa nimic pentru că le întrebuințează. William Empson constată, de pildă, că interesul lui Shakespeare față de legăturile sonore care se pot stabili între cuvinte nu poate fi rupt de atenția acordată sensului cuvintelor. Nu există „posibil” din punct de vedere semantic, care să fie „imposibil” din punct de vedere artistic. Nu încapă îndoială, scriitorul nu poate merge pe căi bătătorite în gândire și limbaj. Deși în foarte multe aspecte punctele noastre de vedere nu coincid cu unele opinii exprimate de William Empson, generalizarea pe care acesta o face în legătură cu structura și funcția jocurilor de cuvinte rămâne importantă.

Un tablou al principalelor posibilități ale comicului liric ar cuprinde, într-o variantă germană, Hermann (*Lyrischer Humour*, 1971), următoarele elemente¹:

Lirica sunetelor	Jocuri de silabe și rime	Lumea răsturnată și parodia	Poezia minciunilor	Moralul rizibil	Poezia comică narativă
Poezia sunetelor abstracte	Jocuri de silabe	Rearanjare sintactică	Inversiune	Fabula	Romanțe
Poezia sunetelor concrete	Jocuri de rime	Anexe de răsturnare	Deplasare	Parabola	Spiritul (Witz-ul)
Jocul de sunete (Klanglyrik)	Schimbare de litere în rimă	Înlocuiri de răsturnare	Grotesc	Epigrama	Moritat
Alte jocuri de limbaj subsemantice	Limerick	Rearanjare logică	Utopie	Ironia	Satira
	Leberreim	Înstrăinare			
	Klapp – hornvers	Parodie			

¹ apud Marian Popa, *op. cit.*, p. 336

Cu modificări, adaosuri, eliminări sau substituiți terminologice, schema oferită poate fi un punct de plecare pentru o imagine de ansamblu asupra comicului lingvistic, de la formele care privesc materialul acustic, la posibilitățile liricii de a oferi o viziune comică asupra lumii.

„Aici, pe pământ, toate sînt numai calambururi» – va spune Fantasio. Goethe este și el atras de această filologie molișitoare prin care presimțea, pur și simplu din instinct, *Witz*-ul electrizant, principiul infinit al amestecurilor, înghițitorul de săbii care, cu o agilitate ieșită din comun, cuplează deosebirile și face invizibile orice limite”¹.

Încărcate ironic, aliterația sau asonanța produc uneori comicul; în sens invers, disonanțele, contrastele dezagreabile, merg mai ales în direcția grotescului sau burlescului. (Pentru Jean Paul, sonoritățile ar sugera chiar spații ale unor genuri diferite: *hélas!* este o „elegie” sau un fragment de tragedie, francezul *Fi!* sau germanul *pfui!* sînt „satire” în miniatură.)

Cuvinte comice se pot crea pornind de la reguli gramaticale corect aplicate la un material curent, ori prin contopirea parțială sau totală a unor vocabule. Din fuzionarea acestora, cînd se pleacă de la un anumit număr de caracteristici formale, comune, rezultă așa-numitele „cuvinte-valiză”; *evoluție*, bunăoară și *voluptate* au un element comun: *vol*; de aici, un cuvînt care le-ar include pe primele două: *evoluție*.

Cazul unor texte ludic-ironice este adeseori adus în discuție². În astfel de cazuri, *jocul lumii* se identifică cu *jocul poeziei*. Iată un exemplu din Henri Michaux selectat de autorii *Retoricii generale*³:

*Il l'emparouille et l'endosque contre terre;
Il le rague et le roupèt jusqu'à son drôle;
Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais...*

¹ Vl. Jakélévitch, *op. cit.*, p. 116

² v. Étienne Souriau în: *Sur l'esthétique des mots et des langages forgés*, „Revue d'esthétique”, vol. XVIII, 1965, pp. 19-46

³ *Ibid.*, p. 85

în traducere aproximativă:

*Îl înșfacă și-l bușează de pământ;
Îl trîntă și-l îndește pîn-la brîu;
Îl proctește și-l stupează și-i moastecă froaiele...*

După cum se observă, se păstrează structurile sintactice și prozodice facilitîndu-se „jocul literei”, „proliferarea semnificativului”.

Pentru cei din Grupul μ , ironia e bazată pe o *suprimare-adjoncțiune negativă* (ea suprimă o realitate și-i adaugă alta, înlocuind-o pe cea dintîi cu negația sa); jocul se realizează mai ales printr-o *suprimare-adjoncțiune parțială*. Ironia e încadrată în categoria „metalogismelor”, jocul – în aceea a „metaplasmelor”¹. Jocurile de cuvinte se apropie de ironie prin întreținerea unei anumite doze de ambiguitate. Sau, mai exact, cînd e vorba de calambur, prin actualizarea a doi semnificații ai aceluiasi semnificant, prin antrenarea unor conotații a căror valoare este dată de context. Jocul cuvintelor și ironia angajează mai ales unități lexicale ale polisemiei și omonimiei.

Ca procedee se întîlnesc în ludic permutarea, substituția, adiția, interferența, omisiunea, derivația (sau deviația), dublul sens sau contrasensul, multe prezente și în ironie.

De obicei, planul referențial e înlocuit cu referențialitatea literară. Naturalitatea expresiei ține de păstrarea anumitor tipare morfo-sintactice (susținute de unele cuvinte – îndeosebi de legătură – preluate din limbajul existent), în care se toarnă materia sonoră inventată; aceasta din urmă preia sarcina încorporării „conținutului” afectiv-reflexiv. „Limbajul fictiv își asumă, în asemenea experiențe, și o funcție ironic-parodică. Se atinge astfel, în «subteranele» textului autoreferențial (...) o limită a «comediei literaturii»: oricît de euforică, în eufonia ei, fraza lirică apare dublată, ca într-o surdină ironică, de o conștiință a negativității”².

¹ v. Jaques Dubois ș.a., *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970, pp. 46-50

² Ion Pop, *op. cit.*, p. 246

Așa cum lumea textului nu este reală decât în măsura în care este posibilă, tot astfel trebuie spus că subiectivitatea cititorului nu provine de la sine decât în măsura în care este suspendată, „irealizată”, potențializată, aidoma lumii înseși pe care o desfășoară textul. Astfel, dacă ficțiunea este o dimensiune fundamentală a referinței textului, ea este, în aceeași măsură, o dimensiune fundamentală a subiectivității cititorului.

Inocența e, într-adevăr, „singurul tărîm în care rîsul are aceeași putere purificatoare (și eliberatoare *n.n.*) ca lacrima”¹.

III. PARADIGME ALE IRONIEI ÎN POEZIA CONTEMPORANĂ

¹ Andrei Pleșu, *Minima moralia*, Ed. Cartea Românească, București, 1988, pp. 142-143

„două calități literare fundamentale: supranaturalism și ironie...” (Baudelaire; apud André Breton, *Antologie de l'humour noir*, Pauvert, Paris, 1966, pp. 173-175)

„Nu am trăit o clipă într-o lume idilică (...) Ironia este una din «apărărilor» și «argumentele» mele”. (Emil Botta, *Trîntorul*, E.P.L., București, 1967, pp. 7-8)

„Emil Botta este singurul poet total pe care imaginația mea l-a întâlnit vreodată (...) Cred că am înțeles marea artă a tăcerii (...) un timp aparte al vorbirii (...) Sînt tăceri repezi, alerte, sînt tăceri ca de vis, sînt tăceri de animale sfîșiate, de răni, de fructe, de nu știu ce, de schimbare de anotimp (...) Ochii lui sînt masca orbului”. (Nichita Stănescu, *Filozofia poeziei*, Ed. Eminescu, București, 1990, pp. 286-434)

„C. Tonegaru e marcat de scepticismul ironic al crepuscularilor sub care transpare cu ușurință fondul elegiac. Spectacolul frondei generalizate se construiește pe o ambiguitate: resuscită ceva din trecutul tot mai greu de mărturisit al ființei visătoare, și compromite, prin ironie și autopersiflare, același strat de sensibilitate, transpus în registrul vieții imediate (...) masca e tot atît de «sinceră» pe cît apare de studiată”. (Ion Pop, *Jocul Poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, pp. 206-207)

„Geo e un poet ciudat, umblă cu fazanii amurgului, aruncă o țigară peste ape și țigara se face punte, are bănuieli ascuțite și intuiția furtunilor de ciulini, dar nu e atît de lucid cum pretind unii fiindcă eu îl întîlnesc tot mai des purtînd sub braț un bot umed de căprioară”. (Fănuș Neagu, „Luceafărul”, XX, nr. 43, 22 oct. 1977, p. 1,6)

„Fundamental, Marin Sorescu are capacitatea excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura imensă a temelor comune (...) El găsește un punct de vedere care n-a trecut altcuiva prin minte, așază oul ca și Columb (...) Perspectiva insolită devine regim normal”. (G. Călinescu, *Un tînăr poet*; în: „Contemporanul” nr. 43, 1964)

III.1. EMIL BOTTA. Deși avusese parte de o primire elogioasă după primele două volume, numele lui Emil Botta avea să se impună mai mult datorită actorului de film și de teatru (personaj memorabil în piese de Shakespeare, Goethe, Cehov, Caragiale, Paul Claudel). Poezia s-a zămislit pe sine, afirmînd și contrazicînd, între franchețe și artificiu. Ca un bufon grav care stîrnește rîsul, dar, totodată, înmoaie inima, poetul trădează înduioșări suave sub schimele obrazului fardat. Burlescul și gravitatea sînt împinse la extrem, printr-un stil atras mereu de dualitate, mereu pe muchie de cuțit între abisurile hohotului de rîs și plîns. Versurile – s-a afirmat – sînt expresia întrepătrunderii euforic-dureroase a paradisiacului și a infernalului.

Continuitate și singularitate. Încă înainte de jumătatea secolului, Emil Botta își configura o fizionomie poetică proprie, deși publicase doar trei volume (*Întunecatul April*, *Trîntorul*, *Pe-o gură de rai*). Cărțile ulterioare (*Poezii* – 1966, *Versuri* – 1971, *Poeme* – 1974, *Un dor fără sațiu* – 1976, cărora li se adaugă postumele) pun în evidență o frapantă singularitate, care-și asumă pînă la capăt, fără refugii și subterfugii, dualitatea unei identități tragi-comice neconcesive.

Apare frecvent conștiința apăsătoare a unei indefinite culpabilități, spectrul eșecului în ordinea lucrurilor practice. Acestora li se adaugă resursele unei interiorități aflate într-o disperată contraofensivă: o percepție hiperacută plasîndu-se mereu împotriva lumii „normale”, percepție vizînd falsele

articulații coerente. Eul liric se va înfățișa travestit în „roluri”, ducând la criptice alegeri scenice, înscenări ironic-fantaste, grotești, burlești, macabre sau feerice.

Interferând luminile și umbrele, cavaler întârziat al Tristei Figuri, Emil Botta e receptat cu entuziasm chiar de autorul *Nu-ului*¹. Deseori, poetul *Întunecatului April* e considerat o speranță regeneratoare a lirismului românesc, alături de Gellu Naum, Geo Dumitrescu sau Constant Tonegaru. După Vl. Streinu, Emil Botta înnoiește poezia noastră cu un timbru grav ce se înalță din vecinătatea umorului negru și a ironiei, intensitatea emotivă interferând aici cu luciditatea propriei luări în deridere². Poezia e rodul unei sensibilități mereu în consecvență și contradicție cu sine.

Ironia pune în lumină imperfecțiunile, distanța dintre posibilitatea unei viziuni și viziunea actualizată. Una dintre cele mai moderne fațete ale creației sale – s-a spus – este dată de lupta și ironia vizînd diferența ce există între viziunea pe care-ar vrea s-o exprime poemul și ceea ce este în stare să exprime de fapt. Diferența e lăsată să sîngereze ca o rană, sau e luată în deridere³.

Ironia sugerează că durerea se menține chiar prin moartea durerii, într-un scenariu deturnat și derutant. Specific lui Emil Botta e jocul de măști, combustia și detașarea ironică, suprapunerea de morbidețe și umor, tratate pe fondul, egal în intensitate, al setei de real și de ficțiune. Rezultă, dincolo de tendința de cosmicizare a umanului și de umanizare a cosmicului, o poezie lucid-ironică, amestec de infernală conștiință a efemerului și paradisiacă splendoare eterată, de beatitudine și suferință, de îndoială și dăruire dureroasă în credință. Poetul e un Janus (între) ridicol și sublim. De aici expresia bitonală,

¹ Eugen Ionescu, „Părerii libere”, nr 4, 1936

² Vl. Streinu, *Pagini de critică literară, I, Marginalia. Eseuri*, E.P.L., București, 1968, p. 104

³ Doina Uricariu, *Ecorșeuri*, Ed. Cartea Românească, București, 1989, p. 186

paroxistică și paradoxală. Ironia ține de luciditatea „nebunului din noi” – gradul cel mai intens al familiarității noastre cu lumea și nelumea. Ea sugerează un destin asumat sub blazonul suferinței generate de normalitatea nefirească a lucrurilor, o suferință individuală, dar și una colectiv-istorică. Cum preferința pentru antinomii e constant vizibilă (stilistic predominînd ironia și oximoronul), am putea așeza întregul univers al lui Botta sub semnul straniului „Vivre une morte vivante”. „Teatralismul” și refuzul „măștii” joacă roluri de obicei răsturnate, greu dissociabile. Ironia oferă, de fapt, viziunea unui neliniștit care are conștiința fragilității omului. Alături de arlechinade, apar bizarerii poești, atitudini și aspirații eminesciene, într-o poezie ce se deschide lumii ca scenă și scenei ca lume. Ne aflăm în fața unui „stil înfrățit cu fierberea și cruzimea (ca al lui Artaud), iubitor de ironie, contraziceri (...) pornit a ne convinge – direct ori indirect – că viața, hotărît negentilă, obișnuiește a ne lovi la tot pasul cu un gîrbaci peste față”¹. Și, în continuare, N. Steinhardt citează imediat un vers în care (auto)ironia și umorul negru sînt coexistente: „Vai de mine, mort voi mai fi”.

La Botta, întruchipările morții au vibrația vieții. Tratată ironic, moartea apare frecvent; de aici tendința deformării tragicului în grotesc sau cultivarea caricaturalului pentru a se bagateliza gravitatea insuportabilă a lucrurilor. Ironia propune, uneori, terapii ce țin de umorul negru: „Mortule, să nu răcești și încearcă să zîmbești...” (*Nirvana*)

Doina Uricariu, făcînd apropieri între Emil Botta și Nichita Stănescu², trimite la un moment dat la un tablou al lui Bartolomeo Veneto, pînă reprezentînd o tînăra ținînd o topo-rișcă; imaginea își poate afla o serie de corespondențe în poemul *Doamnă cu toporaș*. Chipul tinerei femei sugerează, sub vîlul ironiei, insolita apropiere dintre primăvară și moarte (prin

¹ N. Steinhardt, *Critica la persoana întâi*, Ed. Dacia, Cuj-Napoca, 1983, pp.215-216

² Doina Uricariu, *op. cit.*, p. 440.

mîna care nu mai ține o floare, ci poartă cu grație unealta supliciului). Primăvara obrazului e asociată cu însemnul morții. „Rîsul tăcut” al ironiei amare se bazează pe indecizia pe care o asigură aici omonimia cuvîntului, „toporaș” însemnînd și floare de primăvară, dar și unealta hăcuitoare a suferinței și exterminării.

Ironia pune în lumini (deseori, sumbre) existența privită ca o himeră și himera percepută ca existență. (Auto)ironia, bufonada, jocurile verbale sînt făcute să elibereze gravitatea; e aici o hipertrofie a inocenței, ca mod de a salva hipertrofia cunoașterii.

Ironia rămîne un mod de asumare și contestare a morții; ea e o cale de-a face posibilă umplerea unor „gropi” – absențe bruște ale existenței – cu o intensitate verbală, cu o formă a pulsionii vitale. Ca atare, imaginea poetică face să apară adevărul ființei prin natura sa de sortilegiu; ea aduce în prim-plan fantomele surghiunului care ne bîntuie singurătatea. Amenințarea permanentă a pericolului, deopotrivă exterior și interior, pretinde o profilaxie poetică ironică.

Aproape că nu există poezie, la Botta, în care să nu figureze cuvîntul moarte sau o variantă a sa; după ce aceasta a dat tîrcoale, se boiește și iarăși se strecoară. Dacă nu e numită, ironia o sugerează, aducînd un plus în insolitare prin asocierea cu bufonada:

aici, în cafenea sordidă,
în cimitir (...)
au scris pe tăblițe de ceară: *défense de mourir*.
(Priveghiul)

Cu sarcasm, cu umor negru trecut rapid în ironie, sînt date sfaturi pentru comportamentul unui mort și ... sîngele acestuia:

Sînge, nu înțepeni
parcurge itinerariul din fiecare zi
prin arterele scorțoase
pe care, după autopsie, studentul milos le coase.

(Nirvana)

Obsesia morții face, nu de puține ori, ca ironia să interfereze cu melancolia. Cum se întîmplă în *Anacreontică*:

Ai o viperă în păr, ia seama!
Și viscolul bate a vis, a părere...
stelele vor să ne vadă
ori topindu-ne ca o zăpadă,
ori ca păcătoșii în furci.
Așterne-te dorului, pînă la moarte!
Moartea, de fapt, nu ne-o lovi;
dar s-ar putea ca într-o bună zi,
îmbătați de ceruri și dragoste,
să uităm din somn a ne trezi.

Emil Botta înscenează viziuni stranii, insolite, de o pregnanță rar întîlnită. În ele apar dragostea, obsesia morții, durerea, dorul, teama, disperarea, speranța, dezamăgirea, regretul, mușcătura remușcării, revolta, abulia, delirul, stări tensionate aspirînd la cufundarea și ieșirea din ele înseși.

Prin ironie, poetul își persiflează deseori neliniștile (ciudat: în italiană *botta* înseamnă „ironie”, „zeflema”!). Ironia, într-adevăr, poate „de-tensiona”, poate trece, în forme ludice, febre, anxietăți, torturi ale incertitudinii. Le poate bagateliza, ca în versurile ce urmează:

Enigma noastră
este un inel
de foc.
Și noi
ne strecurăm prin foc,
cinel, cinel.

(Trecut)¹

¹ Primele rînduri trimit întrucîtva la volumul *Enigmă cu inel* al lui Mihai Ursachi, în poezia căruia pot fi identificate, uneori, și ecouri din Emil Botta.

Misterios la lumina zilei, tenebros în chiar mijlocul visului de vară, Emil Botta tinde spre o poezie avînd libertatea celor mai insolite polarizări. Manierism, (neo)romantism, suprarrealism, expresionism, existențialism se dovedesc aici formule și dimensiuni ce se consolidează una pe alta, submi-nîndu-se în egală măsură.

Teatralizarea ironiei. Chiar în volumul de debut, *Întunecatul April* (1937), apar „elanuri dionisiace, proclamate însă cu o conștiință ironică; «delirul ironic» (împus eminamente demonic) se întîlnește cu nota grotescă (...) într-un amestec de beatitudine și suferință, de edenică splendoare eterată și infernală conștiință a efemerului (nu o dată ironic exorcizat, în plină «gheenă de cîntece»)»¹.

Botta a intuit, de fapt, o anumită condiție ce se impune demersului creator, sugerată ceva mai tîrziu de Philippe Sollers: „va trebui să realizăm posibilitatea *textului ca teatru* și în același timp pe cea a *teatrului și a vieții ca text*, dacă vrem să ne ocupăm locul în scriitura care ne definește»².

Paradoxal, s-a văzut în Emil Botta un poet înclinat spre modul simplu și direct, pe de altă parte, un poet al artificiilor scenice, trăind într-o suită de măști și roluri. Convenția teatrală servește ironiei să-și practice jocul său de du-te-vino între realitate și iluzie; semnalînd falsele prestigii, prin calitatea sa ludică și prin dominanta ei lucidă, conștiința ironică evită simultan absolutizarea seriosului ca și gravitatea absolută. Poetul se consideră „un mîm sublim lovit de Erinii”, alături „un arlechin speriat de moarte”, un „actor în fantastice roluri”. Sau ține să se autoportreteze, precum în *Fachir*: „eu cu jonglerii, eu

¹ Gh. Grigore, *Poeți români de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1979, pp. 148-153.

² Philippe Sollers, *Nivelurile semantice ale unui text modern*; în: *Pentru o teorie a textului*, Ed. Univers, București, 1980, pp. 273-274.

cu clovnerii...” (Se află ceva aici din înclinația spre autoportret și mască, frecventă la un pictor ca Ensor.)

Folosind masca ironică și jocul de cuvinte „cu rolul plasturelui care închide rana și deschide larg suriul, ca un curcubeu după furtună”¹, poetul folosește un limbaj care mimează realitatea, atrăgîndu-ne atenția asupra conștiinței care întreține și/sau anulează o lume.

Ironice, de o luciditate derutantă, sînt majoritatea personificațiilor. Uneori, procedeul e arghezian, dar manierizat de Emil Botta, deconspiră ușor poezia de mai tîrziu a unui Dimov, Marin Sorescu, sau Mihai Ursachi. Un poem antologic e *Spectacol*, parabolă aducînd în prim-plan parada vieții și a morții. Atmosfera de straniu este realizată prin apropierea de cuvinte insolite, intrate dintr-o dată în stare de grație, născînd o anume incertitudine crepusculară. Cităm doar un fragment:

Elita luase loc la parter
și proștii sus, aproape de cer.
În loje stătea o întîmplare cam abătută
și un năpraznic destin în mare ținută
un dezastru tare cît zece
tot spera că totul va trece.
Un naufragiu dormita în fotoliu
înfășurat în lîțoliu.
O răceală
vagabonda prin sală
o inocență
strălucea printr-o totală absență
scena era un sanctuar
prin care adevărul
trecea foarte rar.

¹ Șerban Cioculescu, *Recitind „Versuri” de Emil Botta*, în: *Itinerar critic*, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 296.

Precum Corbul la Edgar Poe, una din emblemele poeziei lui Emil Botta ar putea fi – s-a spus – Mierla. Ea cîntă și fluieră. Muzica thanatică e deturnată, întreruptă, „dublă”. Plînsetul trece pe neașteptate în inflexiune umoristică: e jocul (auto)ironic de-a tragedia, niciodată lipsit de gravitate, niciodată integral, iremediabil sumbru chiar în trîlul vioi. O poezie ca *Ultima noapte* celebrează Mierla tocmai pentru că are curajul să fluiera spectacolul grav al lumii. „Persónajele” sînt aici apărute de eventualele acuzații sau nemulțumiri printr-un joc ironic. Muza înaripată poate aduna macabrul și jovialul, prin acorduri disonante, sub semnul unei ironii melancolice.

Poetul e, deseori, asemeni actorului din culise așteptînd să-și rostească replicile dinainte cunoscute, replici de o tiranie insuportabilă; nu actorul își „s(u)pune” limbajul, ci, dimpotrivă, cuvintele-l „s(u)pun”. Contrastele ironice rămîn, și de această dată, procedeele predilecte în reprezentarea chinului solicitudinii și incomunicabilității:

Noaptea vrăjită va străluci ca brațul iubitei mele,
Pumnalul singurătății mă va străpunge pînă la os, pînă-n prăsele.
Și eu, beat de jale, voi striga: «Unde e viața mea, unde e viața mea?»
Tîrziu am să pun urechea la pămînt,
am să aud un vuiet ca o ciocnire de trenuri. Și apoi un cînt
și o voce suavă care să mă alinte ca o ghioagă, ca un bici:
«Sînt aici, sînt aici, sînt aici!»

(Aventura)

Ironia vine, de obicei, în urma creării unei atmosfere dominate de o anumită ambiguitate, ce „se produce atunci cînd două sau mai multe semnificații nu concordă între ele, ci se combină pentru a clarifica o stare de spirit mai complicată a autorului”; de aici înțelegerile opuse ale cititorului, căci secvențele derulate după le modifică pe primele¹.

¹ William Empson, *Șapte tipuri de ambiguitate*, Ed. Univers, București, 1981, cap. *Ambiguitatea și combinarea semnificațiilor neconcordante*

Emil Botta e moralist amar, de o luciditate ce duce la limita autoflagelării, considerîndu-se un bufon, în aura medio-critității mimînd sublimul ... Ironia dezvăluie faptul că, „în mod paradoxal, existența autentică e silită să se înfățișeze ca aparență a ei, într-un fel de narcisism deturnat”¹.

Dacă în volumul *Întunecatul April* există o teatralitate cvasi-obiectivă, în următoarele raportul actor-spectator, ironie-autoironie se modifică, poza se confundă cu sinceritatea. Poetul pare a se exprima integral cînd își pune măștile cele mai derutante, legate majoritatea prin trăsătura comună a ironiei lucide, disperate, oscilîndu-se între discreție și tonul voit brutal. Pe scena interioară se perindă un amalgam de viziuni contrastante: „ce mai vis / ce mascarade, / ce parodii”. Ironia nu va însemna aici doar o anume eliberare a eului, o transgresare a limitelor; ea relevă dramatic pericolul pierderii Sensului fundamental, căci frontiera dintre lume și convenția ei rămîne extrem de labilă, relativă, neliniștitoare.

Jocul mistificărilor și demistificărilor pare a-și afla paradigma în acele întrebări esențiale din *Amurgul zeilor*: „Ești tu cel adevărat sau nu ești decît un comediant? Ești reprezentantul sau lucrul reprezentat? La urma urmelor poate că nu ești decît imitația unui comediant”². Rezultă o multitudine de răspunsuri, dar mai ales suspendarea lor între cele două capete de pod – aparența și esența unui alai al *alter-ego*-urilor, în care suferința-bucurie este ea însăși personajul unei povești din povești; spunerea din *O mie și una de nopți* n-avea pînă la urmă alt rost decît exorcizarea neființei. E ceva din ea în orice înfiorare și cleveală din poemele lui Emil Botta; limbajul ține să trăiască o uitare și un nou început³. Rîsul și surisul –

¹ Ion Pop, *Jocul Poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, p. 189

² Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles*, Ed. Denoël/Gonthier, 1961, aforismul 38, p. 17

³ În acest sens, Nichita Stănescu se trage „din mantaua” lui Botta, dezvoltîndu-i direcția cerebrală și ludică. (A se vedea poemul *Potestas clavium – Puterea cheilor*)

considera Baudelaire – „denotă existența unei dualități permanente: identitate și alteritate”¹.

Cvasi-nediferențierea dintre distanțare ironică și pătimire, dintre melancolie și spaimă e cât se poate de bine surprinsă în balada popular-villoniană, cu final kafkian, *Oh! comediantule, ce tragedie!* Ca atare, se dovedește îndreptățit comentariul lui Pompiliu Constantinescu atunci când subliniază faptul că „jocul clovnesc printre aștri ascunde un zbucium real de tragică paiață care plînge în surdina”².

Poetul pare a se exprima integral mai ales atunci când se distanțează de propria persoană, când își spune, una după alta, măștile cele mai derutante, legate toate prin trăsătura comună a (auto)ironiei, a (auto)persiflării.

Ego își pune masca lui *Alter*, pentru ca îndărătul ei să poată fi el însuși, savurîndu-și astfel deplin voluptatea durerii. Accente de autentică disperare sînt „măscate” prin hilarități burlești ori grotești, iar atmosfera de amuzant spectacol în decor neliniștitor capătă gravitate prin sugestia de dans convulsionat de terori obscure. Efectul spectacular „provine în mare măsură din conștiința rolului jucat și a imposibilității abandonării lui, din pierderea calității de spectator în favoarea celei de personaj”, un personaj „care știe că *trebuie să-și joace pînă la capăt* tragicul rol”³.

Alegerea imaginii clovnului nu e numai un motiv poetic, ci un mod ironic, deturnat și parodic, de a pune problema vieții și a artei; „jocul ironic are valoarea unei interpretări de sine prin sine: este o epifanie derizorie a artei și artistului (...) Umilindu-se sub chipul celui care amuză, clovnul va trezi spectatorul la cunoașterea rolului jalnic pe care fiecare

¹ apud Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, p.195

² Pompiliu Constantinescu, *Scrieri, I*, E.P.L., București, 1976, p. 353

³ Cristian Moraru, *Ceremonia textului*, Ed. Eminescu, București, 1985, p. 110

dintre noi îl joacă fără să știe în comedia lumii”¹. E un joc ambiguu, în care „actorul” care se joacă e și jucat.

Pradă unor stări limită de incertitudine, anxietate, beatitudine și dezolare, stări care pot fi percepute dincolo de voitele accente persiflante în spirit ironic, Emil Botta e atras de alegorii ciudate, de un dramatism enigmatic. Actul morții poate căpăta forma spectaculos stranie a unei gale mondene, în care poetul își joacă rolul cu toată gravitatea ceremonioasă cerută de împrejurare. „Poza” are pedanterie, snobism: pălăria, bastonul, masca, mănușile, hainele negre alcătuiesc garderoba unui Estet. Ca în *Domnul Amărăciune*, poem în linia lui Edgar Poe:

Printre oglinzi, la ora cinci, am să cobor,
în haine negre, cu ochii stinși, zimbînd ușor.

E gata ceaiul? Toți au venit? Totul e gata?
Cu o maramă acoperită iute groapa, lopata.

Dansați în cete un joc galant, cîntați lăute,
arcușuri seci, viori pustii, de ce stați mute?

.....
Dă-mi pălăria, bastonul, masca, dă-mi și mănușile,
e cam tîrziu și, de-am să plec, cerniți oglinzile, închideți ușile.

M-așteaptă afară, sub ploaia rară, un echipaj,
noaptea se umflă, clopoțeli-și scutură și uite cum flutură
argintiul penaj.

„Nici Mateiu nici Barbey d’Aurevilly nici Villiers de l’Isle Adam, nici, poate, Poe, Baudelaire și Brummel, (...) nici unul din ucenicii cosmopolitului zeu Dandy nu ar avea motiv

¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, pp. 9, 109

ori pretext să nu subscrie acestei splendide versificări a unui Final nealterat de vreo vulgară emoționalitate”¹.

Se cunoaște, ironia romantică (dar nu numai ea) privește lumea ca un teatru, „în care trebuie în mod conștient să deții un rol, referindu-te la un alt univers, imaginar (poetul vorbește de «realul meu imaginar» *n.n.*), univers care se află în același timp în opoziție cu primul și în corespondență cu el”².

De ironia romantică ține și contrastul dintre doliu și sărbătoare, dintre suferința autentică și bal sau, ca într-un tablou de Breughel cel Bătrîn, conflictul dintre Carnaval și Postul Paștelui. E știut, aici se află una din temele favorite ale senzaționalului romantic; e polifonia discordantă, „simfonia fantastică” a Contradicției. Masca sinistră a „omului care râde” și-a fixat ironia în propriul său rictus, care nu este un rîs pur, ci o grimasă împietrită și foarte amară, o insolubilă dis(t)onanță³.

Ironistul romantic – s-a spus – este mai întâi un spectator și, întrucîtva, un *voyeur*; dar curînd el trece pe „scenă”. Dacă se amuză și ne amuză, el ne face totodată să reflectăm asupra tragi-comediei lumii și să conchidem că nimic nu este adevărat și că totul este adevărat⁴.

Suferința e identificată cu extazul „dureros de dulce”. Dezabuzarea autopersiflantă convertește imaginile într-o comedie de o bizară solemnitate. Versurile – s-a observat – nu devin astfel niciodată pur umoristice tocmai din cauza tonului lor grav, ironia rămînînd în preajma *Witz*-ului romantic prin schimbările bruște ale fanteziei, prin libera coabitare a nivelelor imaginarului.

Ironia vine, în primul rînd, din sentimentul că „destinul” se manifestă doar ca o tendință către o coerență lăuntrică ce nu se exprimă decît în aproximația, în imperfecțiunea exte-

¹ N. Steinhardt, *op. cit.*, p. 217

² Jean Bourgeois, *L'Ironie romantique*, Grenoble, Presses Universitaires, 1974, p. 107

³ Vl. Jankélévitch, *Ironia*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 114

⁴ Jean Bourgeois, *op. cit.*, p. 107

rriorității, a aparenței, a măștii. „Romanticul” trăiește o contradicție absurdă: vrea zadarnic să atingă totul; dar el trăiește în „fragmentar”, în efemer.

Sensibilitate romantică, Botta trăiește febra căutătorului de absolut, nostalgia purității; pe de altă parte, luciditatea ironică taie avînturile, descoperindu-le ca tensiuni derizorii. Asemeni romanticilor cu predilecție spre ironie, Botta presimte și descoperă în spatele binelui, frumosului, sublimului, rînjetul Răului, secera Morții. Fericirea, liniștea, îmbietorul nu-s decît capcane ori travestiuri; fiindcă ele ascund suferința, decreștădine, neantul, poetul le răspunde, de cele mai multe ori, tot prin travestiuri. Un dor după un paradis, nu pierdut, cît visat.

De aici, ipostaza ironistului romantic (a se vedea *un dor fără sațiu*): „cel pe care-l apasă noaptea sufletului și care-și plînge sufletul fără hodină e bîntuit de un dor nemărginit...”¹

Avem – sugerează ironia – remușcarea de a nu fi zei, ca și cum ar fi stat vreodată în puterea noastră să devenim; avem remușcarea de a fi muritori, ca și cum asta ar fi urmarea ignoranței noastre... Mușcătura remușcării ironice?

Ironia între curențe: exerciții de neasemănare. Romantica exaltare și romantica ironie se salvează reciproc – diversiune și contradiversiune. Există aici un amestec de umor (deseori, negru), ironie și sarcasm peste acceptarea cuminte a vieții, și altul care reiese din faptul că nu ne putem imagina lumea morții decît tot prin viață.

Emil Botta e deopotrivă un poet familiar și esoteric; incandescenței interioare îi răspunde, întristător, frigul, febrei – eminesciana „nepăsare tristă”. Ca urmare, pe căile de la cosmicizarea eului la umilința derizorie apare, nu de puține ori, trecerea de la *Witz* la sarcasm.

¹ v. Marcel Moreau, *Discurs împotriva predicilor*, Ed. Libra, Cluj-Napoca, 1993, p. 163

Luciditatea ironiei poate submina și cataliza simultan. Sub luciditatea ironică, sub acizii ei necruțători „realitatea obiectivă ca și cea subiectivă a artistului au început să se ofere din ce în ce mai des ca apariții filiforme, mâncate de vid, neverosimile combinații de plinuri și goluri (...) adevărate fenomene carstice, speologice, curiozități montane, creații ale vântului și ploii, apoi simple radiografii, negativele (...) din care nu mai persistă decât scheletul impersonal”¹.

E aici, de fapt, o interferență a curentelor pe care le poate străbate ironia, o permeabilitate structurală, dar și o anume detașare de ele, într-un spațiu în care imaginarul devine mai real decât realul, iar realul ajunge să fie imaginar și trece-n vedenii.

Emil Botta își creează o mitologie proprie ale cărei apariții sau invocații sînt Întunecatul April, Neliniștea, Domnul Amărăciune, Piaza Rea, Vedenia, Spaima Pădurii, scutierul Tristețe, fratele Nimeni, vărul Nicăieri, N-aude, N-a vede, Neadevărul, Domnul Patru-Scînduri, Îngerii Oarecare, Cel Rău, Himera, Frumoasa, Melancolia, Tristele, Dorul, neagra Fantezie, cele nouă Surori, Spînul, Păpușarul, Vînt Vodă, Sfîntul Fugă, Joimărițele, Sfîntul Așteaptă, Miss Anabell, Goliat al deznădejdiei, Înșelătorul, Craiul Amurg, Regele Șarpe, Azi, Ieri, Acum, Atunci, Marioneta, Marele Fariseu, Omul cu noaptea în cap, Întunecatul, Pumnareta, Năzdrăvancele, Pădurencele, femeia-Pierzare, Doamna cu toporaș, Neurastenia, monarhul Timp, veștedul Odată, Pasărea Moartă.

Imaginația urcă, mitizează prin referințe livrești obiectele comune, pentru ca, în altă parte, aceeași imaginație să coboare, printr-o silită luare în rîs, modelele. Deseori, poetul apare ca un „El Desdichado” nervalian, atras de Himere, închinător la soarele negru al Melancoliei, sortit să rămînă în această lume *le ténébreaux – le veuf – l'inconsolé*.

¹ R. Sommer, *Despre luciditate în artă*, Editura Științifică, București, 1970, p. 36

În *Un dor fără sațiu* încercarea de a ridica lucrurile la o putere simbolică, la o anumită sublimitate metafizică prin apelul la majusculă (toți *Crinii*, *Teroarea*, *Vîntul*, acel *Ținut* etc.), nu are întotdeauna profunditate, ca însăși tentativa de antropomorfizare în sensul unui câștig liric adînc, misterios. Consistența poemelor nu e dată nici de elementele de mitologie populare, nici de referințele estete. „Lirismul, în schimb, redevine profund cînd reapare ironia protectoare (*Witz-ul*)¹ și sugestia unei realități ermetice vizionare, ca în *Cervantes*; într-o lume aflată „între eroare și teroare”:

Fiți foarte atenți
cu acest manuscris,
Fiți atenți cu litera T,
cu înțelesu-i profund,
cu fragila-i structură.
Eu evoc un secol de aur,
un instrument de tortură:
între eroare și teroare
stă subtila, suava literă T.
Pe o cruce în formă de T
a fost răstignită Himera:
NUESTRO SEÑOR
DON QUIJOTE
EL CRISTO ESPAÑOL.

Scriind despre Don Quijote², Unamuno observa că *dubitare* conține aceeași rădăcină – cea a numeralului *duo*, doi – ca *duellum*; în *îndoială* și *luptă* (*dubium* și *duellum*), dimensiuni pe care ironia, structură deschisă dualităților, le conține prin definiție, eseistul spaniol vede garanția raportării grave a omului la destin, adevărata plenitudine a trăirii individuale.

¹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 82

² *Del sentimiento trágico de la vida...* în: *Obras completas*, t. VII, Escelcier, Madrid, 1967, pp. 187-199

Prin comic, prin asumarea și înfruntarea ridicolului, paradoxal, poți cunoaște și trăi însăși esența sentimentului tragic al vieții.

Luptele poetului pot fi, mai întâi, conflictele sale interne ca, bunăoară, la Arghezi sau Morgenstern. Apoi, cum lumea pare a fi o închisoare – labirint de oglinzi¹, poezia lui Botta e și o luptă cu absurdul; închisoarea trebuie distrusă mereu, căci ea se reface straniu din propriile ruine. Ironia e, astfel, și o ipostază a refuzului sau a revoltei.

Pe de o parte, dincolo de *dubium*, *duellum* trimite și la misterioasa legendă a duelului nocturn și solitar al lui Iacob cu îngerul; e lupta ostentivă a poetului cu forțele ascunse, nebănuite ale adevărului spre a-i cere și smulge Semnului „binecuvântarea”, altfel spus, supraviețuirea prin artă. (Semnificativ în acest sens este poemul *Cu privire la tabloul lui Delacroix: Lupta lui Iacob cu îngerul*.)

Poetul își trăiește cu egală intensitate iluzia victoriei și destrămarea ei. Autopersiflarea, ironia, nu sînt niciodată adevărate eliberări, ci doar „urme” ale unei sisifice reluări eșuate. Ironia nu izvorăște întotdeauna din „lumea naturii” (ca la romantici), ci și din „lumea reprezentării” (ca la manieristi)². De aici devierea în „artificial”, plăcerea de a construi și regiza spectacole cu decoruri și personaje în perpetuă metamorfoză, înclinația spre „mască” și „travesti” (dominante tipic manieriste)³.

Ironia rezultă din interferența dintre interior și exterior, conferind „realului imaginar” (ca să folosim o sintagmă a poetului) figura *labirintului*, atît de frecventă în manierism. Perceput din perspectiva ironiei manieriste, se poate afirma că universul (lăuntric și exterior) devine o metamorfoză de posibilități, un sistem de oglinzi al metaforelor, o *concordia discors* a comicalului și tragicului. Așa se explică obsesia unei lumi

¹ „Omul e un prizonier într-o carieră de oglinzi”. (C. Morgenstern, *Cîntece de spînzurătoare*, Ed. Univers, București, 1970, p. XX)

² G.R. Hocke, *Manierismul în literatură*, Ed. Univers, București, 1977, p. 31

³ Observații substanțiale asupra jocului ironic manierist se întîlnesc în: Ion Pop, *op. cit.*, pp. 175-193

incerte, o lume în care ființa rătăcește în „visul – comedie a somnului”, univers în spațiul căruia – o spune cu ironie poetul, singura certitudine are ... „rigoarea” fumului:

spun fantazii, fantazii:
un tribut
riguroaselor legi ale fumului,
hieroglife, parabole, geometrii de fum,
stricte definiții ale fumului.
(*Concertul*)

Originalitatea poetului e identificată, deseori, în regizarea unor spectacole solemne, pe care apoi le surpă prin ironie și umor. G. Călinescu îl încadrează la capitolul *Dadaști. Suprarealiști. Hermetici*¹. Criticul, remarcînd „trecerea bruscă de la solemn la burlesc, tonul sentențios și familiaritatea”, consideră că e cazul unui „suprarealism” trecut prin filiera shakespearian-romantică: „un hamletism sublimo-grotesc”.

Suprarealismul, cît e, apare aici în predilecția pentru colaje de imagini insolite, prin propuneri de forme. Alteori, el ține de agresivitatea vecinătăților imaginare, de predilecția spre frumusețea în excident, convulsivă. Tot astfel trebuie înțelese și trimiterile la magia albă sau neagră, cultivarea automatismului. O altă legătură cu suprarealismul ar putea fi găsită într-o dominantă comentată, între alții, de Marcel Raymond: caracteristic „pentru suprarealiști e faptul de a se fi dorit regii unui regat nocturn, iluminat de stranii aurore boreale, de fosforescențe, de fantasmе emanînd din insondabil”², trăsătură înrudită, se știe, cu predispoziția romantică.

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...* Ed. Minerva, București, 1985, pp. 904-905

² Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Ed. Univers, București, 1970, p. 355

Un *disegno interno* al poetului („ascult îndoiala ironică a inimii” – *Epithalam*) poate trimite la un titlu din Gellu Naum, *Libertatea de a dormi cu un desen de V. Brauner pe față*.

Întrucâtva, „suprarealismul” lui Botta se întâlnește și în următoarea idee a lui André Breton (din *Manifeste du Surréalisme*): ceea ce este admirabil în fantastic este că nu mai există fantastic; nu există decât realul. La Botta există, însă, ceea ce s-a numit „suferința căutătorului”, dimensiune absentă îndeobște la suprarealiști, care, în majoritatea lor, și-au ratat „convulsia” estetică.

Comune, între altele, între Botta și Brauner ar fi înclinația spre metamorfozele șocante, enigmatizarea imaginii (ocultă și totodată naivă, lucid-teoretică și fantastă), amestecul de comprehensibil și incomprehensibil, de mistificare și demistificare, ritualizarea insolitului și insolitarea ritualului, metafizica trăită cu o vizibilă detașare ironică, interferența între *aedificabo* și *destruam*, toate pe un tărâm al adevărului-ficțiune și al iluziei-realitate.

Un poem ca *Voi veni ca un hoț* trimite spre scenariul suprarealist din filmul lui Jean Cocteau, *Le sang d'un poète*, prezentat de autor ca „o descindere în sine însuși, ca un mod de a folosi mecanismul visului fără a dormi, o lumânare stângace, stinsă adesea de un suflu oarecare, plimbată în noaptea corpului omenesc”¹.

Dar impresia de dicteu automat, specifică suprarealismului, este anulată, între altele, de inserții livrești evidente.

S-a vorbit, de asemenea, de o ironie de tip expresionist. Intensitatea reprezentării fricii, extazului, neliniștii, bucuriei, suferinței, nebuniei, îl apropie pe poet de expresionism. (O fază expresionistă, de fapt, cunoaște și Victor Brauner.) E un expresionism „fisurat” de ironie și parodie; de aici, viziunea hibridă de *comédie a unei tragedii*. Eul devine adesea o marionetă,

¹ Jean Cocteau, *Du merveilleux au cinématographe*; in: *La difficulté d'être*, Union générale d'éditions, Rocher, Monaco, Paris, 1957, p. 49

figură de teatru în teatrul din teatrul lumii, ca în pânzele lui Ensor și Edvard Munch.

Eugen Ionescu îl vede pe Emil Botta stînd sub semnul existențialismului, ironia vizînd căutarea acerbă a unei căi de conciliere între gîndire și ființă. (Petru Comarnescu, de asemenea, îl consideră un existențialist *avant la lettre*.) Existențialismul românesc are prin poet un reprezentat format la zona de contact a filozofiei kierkegaardiene cu cea a lui Nietzsche.

Pentru Eugen Ionescu, Emil Botta e poetul copleșit de tăria vieții; ironia și sarcasmul halucinant ar constitui o încercare de a se elibera de spaimă (ființa rămîne „asasinul năzdrăvan urmărit de dulăul spaimei”). Din groază, cel intrat în spectacol face (...) „tumbe”. Eugen Ionescu citează și aceste versuri: „Terorile mele, fiți mai blajine / cu arlechinul speriat de moarte”¹.

Între stările simultane sau succesive contrastante nu există, după Kierkegaard, decât un singur punct comun posibil, acela care se exprimă prin *angoasă*, sinteză a disonanțelor, fuziune a contrastelor: „angoasa – s-a spus mai tîrziu – este unitatea ironică, vertijul autoanulîndu-ne”².

Ironia, la Emil Botta, corespunde unei tensiuni al cărei (contra)sens se află în spațiul exasperării, undeva între melancolie și febre.

„Rîsul negru” al ironiei. Emil Botta - Emil Cioran. În eseurile lui Cioran se află o neliniștitoare definiție a vieții: viețuim în clar-obscur, adică în condiția *naturală* a tragi-comediei; viața e „o anarhie a clar-obscurului”³. Eseistul se gîndea, desigur, la proiecția dezordonată de umbre și lumini, la jocul inconsistent, exagerat pînă la dramă, care împiedică disocierea, amestecînd elementele distincte ale firii într-o ciudată confuzie.

¹ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, I, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 253

² Vl. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 126

³ Emil Cioran, *Revelațiile durerii*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1990, p. 132

„Viața – se spune – e o ironie în mers”¹. Ca și lui Cioran, o anumită ironie îi spune lui Botta că nu e nici o diferență între existență și non existență, dacă ne temem de ele cu o egală intensitate; „poetul e victima unei arzătoare descompuneri”².

Așa e Botta, „inapt să se mintuie, totul pentru el e cu putință, în afară de propria viață (...) nu poate scăpa de el însuși și nici evada din centrul propriei obsesii”³.

Autorul cunoscutei *Teorii a râsului*, Bergson, a neglijat – în opinia lui Cioran – latura tragică a existenței, ceea ce n-a făcut un filozof ca Simmel: viața (ca și literatura, *n.n.*), pentru a se menține, trebuie să-și trăiască descompunerea: trebuie să poți muri ca să poți trăi. E aici „supremația ironiei. Rădăcinile îndoielii sînt la fel de adînci ca ale certitudinii. Numai că îndoiala e mai rară, la fel de rară ca luciditatea – și amețeala legată de ea”⁴.

Ca la Cioran, întâlnim aici ironia tragică, amar-agonică, superioară după opinia filozofului, ironiei surîzătoare, cu seninătăți vagi, echivoce, cu pretenții de lumină și bunăvoință. E una din posibilele expresii ale „rîsului tăcut” din poezia și proza lui Emil Botta, expresie apropiată de „rîsul negru” care, ca o mască hidoasă, distruge toate iluziile de elan și pe ruina tuturor surîsurilor naive, dulci și mîngîitoare, apare surîsul agonic, mai crispat decît în măștile primitive...”⁵:

Rîsul tăcut îmi întuneca fața
cînd serveam domnia candorilor, (...)
Semn tainic de moarte.

(Mineral)

¹ Emil Cioran, *Despre neajunsul de a te fi născut*, Ed. Humanitas, București, 1995, pp. 11-12

² Idem, *Tratat de descompunere*, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 220

³ *Ibid.*, pp. 153-155

⁴ Idem, *Convorbiri cu Cioran*, Ed. Humanitas, București, 1993, p. 202

⁵ Idem, *Pe culmile disperării*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1934, pp. 55-56

Amîndoi sînt „bufoni ai fatalității” (spre a folosi o sintagmă care revine frecvent în eseurile lui Cioran).

„Dumnezeu – s-a spus – există, dar uneori doarme: coșmarurile lui sînt existența noastră”¹.

Poezia se naște din „paroxismul interiorității”, dacă am folosi o sintagmă a lui Cioran prezentă încă din *Pe culmile disperării*; de aici, un mod paradoxal de a fi nefiind, trăind și murind; ceea ce e ucis în afară, prin mască, trăiește înăuntru. E un mod de a fi în viață pentru moarte, de a fi în moarte pentru viață. Pentru Botta, poezia este, înăuntrul nemărginirii, o trăire deplină a limitei, a (des)mărginirii ca sursă a ființei și lumii, trăire nebuloasă și clară a (ne)limitei puse de soartă, puse și sorții. Conștiința (ne)limitelor înseamnă ironie și melancolie.

Tifla lirică pe fond grav va fi prezentă la generația următoare, la Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru. Dar fantasmul acidulat și teribilist al acestora nu are patetismul funambulesc, de bufon shakespearian, propriu acestuia. „Școlarul durerii” a făcut ... școală printre urmașii săi contemporani, devenind precursorul unor poeți (pe lîngă cei mai sus menționați) de factură și valoare diferită: Ștefan Augustin Doinaș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, Dan Laurențiu, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi, Matei Vișniec, Nichita Danilov.

După periplul prin potecile și meandrele visului și ale coșmarului, ale realității și ficțiunii, ale beatitudinii și suferinței, ale voluptății și ascezei, după zăbovirile printre zădărnicele dar și îmbătătoarele Himere, după peregrinările între tragic și burlesc, între confesiunea tainică și „mascaradă”, Emil Botta rămîne un poet profund, singular, unul dintre cei mai interesanți ludici tragici ai literaturii contemporane.

¹ Fernandos Vidal Olmos; apud v. William Poundstone, *Paradoxes*, pp. 11-37, in: William Poundstone, *Les labyrinthes de la raison*, Pierre Belfond, Paris, 1988, p. 32

III.2. GELLU NAUM. Se știe că, nerăspunzând întotdeauna „decretelor” bretoniene, avangarda noastră a favorizat o mai spontană afirmare a modalităților poetice tentate de a aduce în prim-plan anumite elemente situate dincolo de strictețea unui statut omogen intern. De aici, un conglomerat de forme „estetice” și „extraestetice”, jocuri de clar în obscur.

Ironia va aduce o luciditate „care sparge ecranele sentimentalității”, luciditate capabilă de a crea „o subiectivitate insurecțională”¹.

Ironia dincoace și dincolo de supraréalism. Gellu Naum cultivă (alături de Gherasim Luca, D. Trost, Sașa Pană, Virgil Teodorescu) un supraréalism „copt”, care îmbină frăgezimea spontaneității cu luciditatea tehnicii poetice, ajungându-se astfel la compromiterea realului convențional. Ironia se află între refuzul literaturii și ridicarea ei, în același timp, la rangul de eliberatoare supremă a existenței.

Gellu Naum rămîne cel mai reprezentativ poet al supraréalismului românesc și, fără îndoială, una din figurile de marcă ale curentului european. Aici, ironia duce la arbitrariul asociațiilor – marcînd, de fapt – inconfortul relației eu-univers, generînd ca atare și „inconfortul” text-cititor.

Volumele poetului au dus la reînnoirea liricii noastre îmbolnăvite de stereotipie, prin descalificarea excesului de artă

¹ Annie Le Brun, *L'humour noir*; în: *Entretiens sur le surréalisme*, Mouton, Paris, 1968, p. 110

(cam în același timp în care Camil Petrescu se ridica împotriva calofiliei, recomandînd autenticitatea, spontaneitatea).

Ironia însoțește expunerea și rezultatul nu este un poem, ci un (...) „pohem”, o compunere voluntar derizorie, deseori în genul senzaționalului absurd urmuzian:

Am întîlnit-o pe Catherine Mahoney o tînră actriță o veritabilă stea
(ridica ochii spre cer)

Seara ea contempla unul din tablouri. Realitatea ei aparținea în mod
unic acestei alternative

Studia în formă de stup

Uneori deflora frumosul sentiment care se numește dragoste (...) și
spunea E preferabil să arăți că viața nu e numai un șir de catastrofe
pornografice

Apoi afirma că mă va duce foarte departe spre Orient

Eu o ridicam cu o singură mînă. Deasupra ei puneam un capac de
lemn cu diametrul de 35 cm. Astfel o transportam bine și în siguranță
ca într-o cutie de pălării

Ea încerca să se țină pe picioare se repezea cădea în genunchi iar
uneori se proptea cu fruntea de cîte un copac nu prea mare și după
ce îl cerceta ca să se convingă că nu se ascunde nimeni în spatele lui
începea să-l scuture cu putere

Îmi rupeam batista în două și-i bandajam genunchii

Într-un moment pe care m-aș simți tentat să-l situez spre seară am luat
o scară și m-am pregătit să urc spre ea

Atunci am primit lovitura aceea între umeri și gît.

(Pohem)

Sînt relatate stări particulare („lîngă o sticlută de
schwepps cu o față părăsită pe genunchi”), poetul lăsînd im-
presia că vorbește oarecum fără șir, ca și cum ar parodia bana-
litatea confesiunilor.

Într-un stil voit încurcat și prefăcut „neserios”, Gellu
Naum ia peste picior poezia în genere, nesfiindu-se în a se
ironiza, alături de interpreții săi. O imaginație aprinsă și rece,
înceată și nerăbdătoare, ne oferă realitatea sub unghiul etero-
clitului, între derizoriu și feeric. Rezultă, ca atare, imagini deru-

tante prin insolitul rupturilor și al recoagularilor: dealurile sonore răsună interior de plane abia înfrunzite; ciocănitorele limpezesc prunii; un pom cade din fructul său pe o bucată de asfalt; culorile se fac berze; țipătul arde și pe urechile care împietresc se așază fluturi; plictiseala orașului e tăcută ca o frunză umedă; o casă se plimbă cu mâinile pe cap; un scaun se așază picior peste picior; cărămizile privesc ridicînd din umeri la cel ce le zidește; batistele scot limba; neliniștea te asurzește ca o bătrînă deghezată în cocoș; într-un pătrar de liniște, nu se mai poate ști dacă ciocănitorea scobește o piatră sau piatra își desface aripile; soarele atîrnă ca un cuier gol sau se întinde ca o frînghie; șerpîi invadează planele cu tăcutul lor obicei de a muri înaintea amurgului; trenul aduce un ecou cu cap de insectă; țipătul iubitei arde; noaptea se cere vorbit încet pentru a nu sfișia cămașa femeii iubite; ea-și pune rinichii pe geamuri iar soarele-i transformă în iepuri care rod; cerul încape în botul unui pui de vulpe; ca niște vulpi, sînii femeii îți pătrund în urechi; untul se întoarce în lapte ca un frate mai mare... Unui cititor obișnuit, probabil, versurile îi par gratuite și anapoda. Ce nu se poate nega este existența unui sens imaginativ. Ironia suprarealismului ar proveni din confuzia irealului cu prezența vie a realului, a raționalului și iraționalului, a imediatului și virtualului, a banalului și a fantasticului, din relația transcendenței cu însumarea imanențelor. Ironia e miraculoasă și simbolică la Breton, interiorizată și furată de vis la Soupault, copleșită de fantastic și delir verbal la Desnos, incoerentă, ludică și profetică la Tzara, insolită, între rațional și irațional, la Dali, Picasso și Chirico, lucidă, infantilă și primitivă la Miró, șocantă prin detaliul „care deschide” la Magritte, fragilă și ostentativă la Brauner.

Imaginarul – spuneau suprarealiștii – este ceea ce tinde să devină real. Această trecere a sensului în alt regim de semnificare, în alt sistem de atracție, este singura șansă de a-și depăși datul originar în folosul încărcăturii originale. Fiind

pentru sine, sensul renunță la în-sinele universal pentru a se metamorfoza în nesfîrșitele ipostaze ale imaginii, și acest lucru nu îl face, în sine, ci pentru-sinele devenirii sale, în ultimă instanță pentru ajungerea sa nu la o „barieră”, ci la un „orizont”.

Imaginarul reprezintă, în fiecare secundă, sensul implicit al realului. Textul nu reflectă sens, ca oglinda, nu-l poartă, ca un recipient, ci proliferază sens pe măsura „(i)realizării” sale; e un proces de generare, de transformare a sensului dat. Sensul se dovedește a nu fi o simplă întîlnire a unui semnificant cu un semnificat, ci o adevărată modulare de coexistență.

Plecînd de la corelațiile posibile între lucruri, poetul descoperă un univers mult mai bogat; deseori, ca și cînd lumea esențelor ar fi lacomă de lumea aparențelor. *Saltul* imaginar este combinat sau înlocuit printr-un *recul*, în timp ce sensului ca *trans-figurare analogică* a datului real i se substituie sensul ca *figură textuală* a realului. Pentru Sașa Pană, ironia suprarealistă trebuie să combată lumea de convenții, iar visul – mărturisește acesta – „este singura realitate pe care nimeni nu ne-o fură”. Și adaugă: „Cetitor, trăiește poemul, cum ai trece cu valizele pline de nitroglicerină printr-un foc (...) Imaginile se succed capricios și dispar la fel dezordonat, se săvîrșesc ca un fum (...) Poemul se petrece în acel punct nedefinit către care aleargă suprarealitatea”¹.

După Gellu Naum, „înapoia fiecărui cuvînt stă totdeauna *celălalt cuvînt* și aproape totdeauna acesta din urmă este cel adevărat”², poetul urmînd a provoca „dedublarea funcțională a concepțiilor simple, asigurînd perturbațiunea necesară, îndoiala asupra a ceea ce este ținut ca evident, transformarea a ceea ce părea imuabil”³.

¹ Sașa Pană, *Sadismul adevărului*, Ed. Unu, București, 1936, p. 227.

² Gellu Naum, *Teribilul interzis*, „Colecția suprarealistă”, București, 1945, p. 12.

³ Idem, *Castelul orbilor*, „Colecția suprarealistă”, București, 1946, pp. 17-18.

Originalitatea poemelor din *Drumețul incendiar* (debut, 1936) vine mai ales din tratarea convențiilor într-o manieră parodic burlescă, din ironia asocierilor insolite. Se află aici o interesantă trăire a absurdului, a ilogismului, în care luxurianța „dezordinii” teribiliste fuzionează cu o nostalgie rațional-estetică. A înnoi înseamnă a repartiza literarul plat și pompos, și această negație trebuie înțeleasă nu numai ca o negație tipic avangardistă, ci și ca o asumare a unei poziții estetice individualizatoare.

Din teama de a nu crea alte convenții, Gellu Naum experimentează ca un Ulisse joycean naufragiat în oceanul lingvistic. Rezultă combinații ironic-absurde pentru a dovedi că poezia (ca și în cazul lui Nichita Stănescu), poate, în fond, orice: să dea chiar un sens non-sensului, să facă verosimil neverosimilul. S-a afirmat că, dacă, la data când s-a decis să-și asume destinul poetic, n-ar fi existat suprarealismul, Gellu Naum l-ar fi inventat. Ca altădată Ilarie Voronca, el trăiește ipostaza inevitabilei „căderi în literatură”, atenuată de conștiința subminării acesteia. Va nutri, ca atare, idealul unei poezii care să scape clasificărilor reductive, dogmatice.

Gellu Naum e un ironist din exces de afectivitate, un „nihilist” care pune totul la îndoială și chiar un „dezgustat” de poezie, oricând capabil să se dea pe față și să izbucnească în râs; e aici o radicală negație a oricărei „metode” poetice:

Am citit poemele mele cu o voce joasă, extrem de joasă, în cea mai perfectă tăcere, mai ales când o femeie frumoasă era lângă mine. Aceasta se cheamă în zilele noastre a fi poet și am fost poet cu convingerea că într-o zi, la sfârșitul discursului, voi izbucni în râsul cel mai abject, în urletele cele mai sinistre și că va fi cel dinlăun act poetic la care voi adera fără nici o rezervă.

(*Medium*, 1945)

Atitudinea lucid-ironică față de orice tentație spre poetizare și manufactură lirică este un fel de platoșă de protecție a

poeziei în sine. Pentru Gellu Naum orice act de descoperire este, subînțeles, un act de eliberare, întocmai ca orice act de cunoaștere; de aceea, poezia nu poate fi decât o expresie a libertății. Cuvintele nu sînt semne convenționale; ele trebuie să fie inaugurări, începuturi ale realității. „Poezia este un avans, un promițător avans, o profeție a gândirii noi și reale” (*Castelul vrăbiilor*, 1946).

După Gellu Naum, poezia echivalează cu o „dificilă” libertate, cu un dificil ritual, cu așa-zisa „cruzime” (în accepția lui Artaud); cu o anume erezie. Ea trebuie să alunge tot ce vine din zonele pline de stagnări, din ru(t)ini, să se opună dezinteresat comodității, inerției. Un poet e – mărturisește Gellu Naum – cel care-și vede de nenorocirea lui, de nenorocirea lumii; conștient de ironia sorții, el suferă de fiecare dată când libertatea și demnitatea i-ar putea fi amenințate – or ele sînt continuu amenințate. În consecință, poezia dă seama despre un alt fel de a fi al realității decât acelea aflate la îndemîna tuturor: „E vorba de cunoașterea unei realități ținute în pumn cu ușurința cu care am ține o pasăre pe care o credeam moartă pînă în secunda când își ia zborul spre cerul mohorît”¹. E o lume în care există „o urmă de potecă spre un orice pe care nu-l cunoaștem”, lume străjuită de „pasărea purtătoare a focului, pasărea zgomotului tăcut”².

Ironia și burlescul oniric. În căutarea „rigorilor lichide”. Fracturarea cuvintelor și a relațiilor obișnuite dintre ele, cu sau fără păstrarea în versul următor a secvenței întrerupte (detasate), neterminarea frazei, inventarea de cuvinte, suprimarea punctuației și, adeseori, a majusculilor, perturbarea topicii, ambiguizarea sau ocultarea sensului, recurgerea la calambururi ciudate, punerea de titluri fără raport cu textele deveniseră

¹ Idem, *Despre poezie...* în: „România literară”, 1995, nr. 30, p. 9

² Ibid.

procedee curente ale ironiei avangardiste. Ca atare, oricât de șocante în momentul introducerii lor, procedeele „necanonice” se pot ușor banaliza, și ceea ce apăruse inițial act insurecțional, devine conformism avangardist. Suprarealismul lui Gellu Naum duce la o poezie *sui generis*, „a legăturii cu lucrurile”, spre a folosi cuvintele autorului. Apar astfel scurtcircuitări pe linia dintre conștient și subconștient, obiectiv și subiectiv, spus și nespus; ca în unele imagini în care conturul unui scaun se transformă în conturul unei case, apoi în acela al unui om, al unei păsări, al unui nor și așa mai departe, creîndu-se senzația unei insolite și totuși neașteptat de firești metamorfoze. Întîlnirile fortuite de obiecte sînt orientate spre realizarea unui burlesc oniric; realul e înlocuit prin posibil și anticipă confuzia lor¹. Într-un flux imaginativ debordant, fiecare cuvînt pare a ridica un alt pavilion, printr-o trecere rapidă de la un palier al realului la altul, în realitatea irealității, și invers.

Imaginea nu mai este lăsată să devină simplu ornament, prin ea nu se mai caută asemănarea „preexistentă”; poemul o creează *provocînd* asemănarea². Prin explozia permanentă a nucleelor metaforice și metonimice, spațiul textului ambiționează să ne pună în prezența unor elemente eliberate de știutele servitudini. Teribilismul poetului pornește din Rimbaud și Lautréamont, încercînd să elibereze scrisul de toate convențiile, inclusiv de cele de conținut.

Cămașa fericitului, poem dedicat unei iubite dansatoare, poate fi considerat tipic:

dansa (...) noi toți mergeam pe biciclete plîngeam din doi în doi din patru în patru (...)

Lilith ne dăruia șuvițe din părul ei autograf și timbre

¹ Trebuie avută în vedere și următoarea afirmație: „Nihilismul, precum *Abgrund*-ul heideggerian, ne cheamă la o experiență a realității, devenită fabuloasă, care este și unica noastră posibilitate de libertate”. (Gianni Vattimo, *Sfîrșitul modernității*, Ed. Pontica, Constanța, 1993, p. 31)

² Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Ed. Univers, București, 1985, p. 285

în plus dansa acoperită de molozuri
da recunosc aveam fioruri dormeam în cărucioare
cite o doamnă ne dădea la pasări
surorile ne educă pe bufet ne desinfecțau
bunica ciună umbla în patru labe pe ciment
și eu printre ceilalți eram un element jignit
dar nordul umărului meu gemea de eschimoși
mult mai la sud soarele ud mă atrăgea
și eu plîngeam din doi în doi și pedalam.

Specificul limbajului poate fi aflat într-o anume „improprietate” din limba comună, într-o „stranietate legitimă”.
În notele din *Teribilul Interzis* și *Spectrul longevității* e prezentă o frumoasă împotrivire față de conformisme, de fapt, o speculație ironică matură și, totodată, tinerească:

Poezia adîncește rănile pe care le face rațiunea. Acesta este poate singurul lucru care-i justifică existența;

*

Trebuie găsit obiceiul de a pierde; subiectul unui poem depinde de absența subiectului. Cuvintele urmează legea reală a imposibilității supunerii;

*

Cea mai acceptabilă atitudine critică în fața poeziei este de a uita completamente că știm să citim.

Într-un poem ca *Vasco da Gama*, declanșarea dicteului automat, prin asocierea elementelor disparate, generează o viziune grotescă, ironică și absurdă², ducînd la un spectacol

¹ v. J. M. Klinkenberg, *Vers un modèle théorique du langage poétique*: in: *Degrés*, I, 1997, p. 12

² Ion Pop, *op. cit.*, p. 94

suprarealist de comedie onirică, nu departe de unele imagini din Salvador Dali:

dar Vasco da Gama e un alt călător
el miroase apa cu ajutorul lunetei
nările i se prelungesc pînă la țărnam
pentru că el mănîncă și corpul cîrmaciului.

*

acolo e o albină și o femeie
și femeia înțeapă albina cu degetul
cum ar înțeapa un ochi din care
scaunele cad afară – nenumărate,

(Vasco da Gama)

Ironia trece deseori în umor negru, alteori vehemența o convertește în tășuri sarcastice: „Îmi plac hingherii. Aceștia sînt adevărați, calmi, decîși. Mă refer la cîinii care prind oameni în laț” (*Castelul orbilor*).

Ne aflăm într-un univers ciudat, misterios, amintind de Dali, Magritte, Delvaux sau Brauner. Ironia apelează la așa-zisa tehnică a asocierii infinite:

Dincolo de aceste mîini Calul Erotic
doarme pe orizont
el e mare cît orizontul
din carnea lui violacee meduzele închipulesc coame
coame vii care agită tentacule de jur împrejur
coamele prind oameni și-i mănîncă
tentaculele îi sug ca pe o apă
piepturile singure rămîn afară și fug
sînt piepturi goale ca niște cîini
piepturi cu amprente vinete de săruturi
piepturi pe care dinții mari ai cîmpurilor le mușcă
și amprente vinete rămîn pe cîmpuri ca niște guri imense fără dinți.
(*Calul erotic*)

O imagine trece în altă imagine, răsturnînd sensul normal al relațiilor dintre lucruri; e o paiațerie a imaginației, în care limita între umorul ironic și ironia satirică rămîne, de cele mai multe ori, incertă; distorsionările duc la o nouă „comedie a literaturii”.

Disponibilitatea poetului pentru insolit, subminarea modalităților verbale, înclinația spre aleatoriu, hazard, improvizație sînt frecvente și par a ține de mișcarea frazei poetice:

Ne vom întreba și acum de cauză dar de data aceasta
cauza aceasta va fi efectul ultimei cauze.
(*Luna în ureche*)

Suprarealismul înseamnă pentru Gellu Naum calea de acces spre poezie; furia ironic anti-poetică este o posibilă punte către poezie; există o „sănătoasă” încredere în eficacitatea „programei” literare; există și o neîncredere – la fel de „sănătoasă” – în eficacitatea lor. Într-un climat mai pur, epurat de orice aspect cu dinadinsul liric, poezia trebuie să supraviețuiască.

La capătul acestei complicate strategii, o secvență dintr-o poezie erotică va arăta astfel:

N-am să ascund
că în migrația aceasta lentă noi ne purtăm în buzunare
că ne ducem în cîrcă prin pămînt
că ne iubeam cînd înfloream
că ne împrumutam oasele cînd oboseam.
(*Cumpăna*)

Ironia vine, deseori, din dinamismul legăturilor intuite fulgerător și din senzația de înaintare înceată, apropiată de zăbavă, de repaos. Poezia pare a se lăsa descoperită, dinamizînd-o și temporizînd-o. Fulgurații sau ondulații încete schimbă continuu intensitatea cuvintelor, care-și modulează volumele

neășteptat sau domol, asemeni unor dune de nisip sau unor ruguri. E un ciudat amestec de îndoială și prudență, aventură și premeditare, dereglare și echilibru, în versuri cu aspect paradoxal de mineral fluid, ce mențin un fel de mișcare moleculară, ceva între fericire și durere. Metamorfozat continuu, versul pare că se așterne de la sine:

Orașul avea o singură casă
casa avea o singură încăpere
încăperea un singur perete
peretele avea un singur ceas
ceasul avea o singură limbă

În tot acest timp copiii
creșteau și puneau o singură întrebare
pe când adulții nedumeriți și superbi
scădeau scădeau surîzînd.

(Crusta)

Definițiile existențiale „suprarealiste” sînt frecvent înconjurate sau pătrunse de ironie. Suprarealismul e integrat și consumat în substanța sa:

Își încălzea limba la soare
își ținea degetul mic în pămînt pînă cînd înflorea

De cîte ori îi era frig își freca mîinile
de cîte ori murea își puneu ciorapii
de cîte ori se pieptăna încuia ușile
de cîte ori alerga se uita în oglindă

Cînd se uita în apă se făceau cercuri
cînd își scotea bretelele îi cădeau picioarele

(Secretele golului și ale plinului)

Suprarealitatea se integrează perfect lumii imediat familiare. Ironia poate duce la un dramatism în forme ritualice, tihnit evocatoare:

În fiecare toamnă și în fiecare primăvară
bunicul străbătea cu oile spațiul carpato-balcanic
dus-întors
și oile făceau beee
exprimînd astfel legile tăcute ale migrației

Într-o bună zi oile au murit

În transhumanța lui solitară
bunicul a lăsat să-i crească niște mustăți lungi
și s-a apucat să mîne o turmă de pietre

Apoi bunicul a murit și el
mustățile i-au crescut și mai lungi
pietrele au intrat în pămînt
și au început să-i roadă mustățile

(Ciclu)

Gellu Naum nu repetă gestul bunicului său care străbătea spațiul carpato-balcanic cu oile lui behăitoare, prefăcute în pietre; el e în căutarea cuvintelor „la limita de sîrmă a liniștei”.

Aici, atitudinea cea mai responsabilă a poeziei este aceea de a opune violenței din viață violența limbajului. Poezia înseamnă o experiență a limitelor. Ea este o *provocare*, sau nu este nimic. Astfel, poetul va investiga spațiul interstițial dintre vis și realitate spre un plus al semnificațiilor. Un plus rezultat dintr-o stare plasmatică a expresiei, mulțimea formelor semnificante aflîndu-se într-o continuă mișcare browniană. Se află aici, desigur, și ironizarea „ghetelor cu scîrț” ale clasicismului. Ideea de la care se pleacă e că inconformismul moral, filozofic, social și politic – după modelul oferit de un Lautréamont – are

cu adevărat șansa să-și asigure maximum de eficacitate estetică dacă beneficiază de libertatea absolută a expresiei. De aceea, succesiunea cuvintelor, locul lor, e o chestiune a cărei soluție nu ține deloc de canoanele poetico-sintactice știute, ci efectiv de hazardul declanșat de mișcarea subterană a fluxului afectiv și ideatic. Nu e cazul unui simplu proces de exacerbare nihilistă; Naum supune punctele de vedere ale suprarealismului spiritului propriu. Poezia lui, în ciuda deceniilor pe care le-a traversat, este un tot unitar; de la cărțile începutului (*Drumețul incendiar*, 1936, *Libertatea de a dormi pe-o tîmplă*, 1937, *Vasco da Gama*, 1940), la cele marcînd trecerea în vîrsta maturității (*Culuarul somnului*, *Medium*, *Teribilul interzis*, 1945, *Castelul orbilor*, 1946) și apoi la cele tipărite mai curînd (*Poem despre tinerețea noastră*, 1960, *Soarele calm*, 1961, *Athanor*, 1968, *Copacul animal*, 1971, *Tatăl meu obosit*, 1972, *Poeme alese*, 1974, *Descrierea turnului*, 1975) pînă la mai recente *Partea cealaltă*, 1980, *Malul albastru*, 1990, sau *Fața și suprafața*, 1994, poezia lui Gellu Naum face dovada unei fidelități exemplare față de ea însăși, ca rezultat al unui act creator existînd prin și pentru sine.

Ironia are aici un rol dublu: distructiv și protector. În spațiul suprarealismul românesc, Gellu Naum a făcut cel mai mult pentru atingerea acestei dualități. Era, de fapt, dezideratul exprimat încă din paginile programatice din volumul *Teribilul interzis*:

Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menținut este poezia. Cum lesne se poate vedea, poezia înseamnă două lumi bine distincte.

(Cerneală surdă)

Ironia vine și din neîncrederea în realul stabilit, în tonalitatea ordinii lucrurilor. De aici o poezie de străluminări, de scurtcircuitări, de electroșocuri, într-o aventură poliimagistică; e căutat un sens de ansamblu al poemului, cu toate că în spațiul interior al acestuia, apar mecanismele absurdului,

imaginile-șoc care însă dinamitează doar starea lui generală, întrerupînd monotonia. Se urmărește, după mărturisirea poetului, contopirea realului celui mai cotidian, mai prozaic, cu imaginarul cel mai virulent, contopire vizînd restabilirea unei unități pierdute. Privind realitatea pe „partea cealaltă”, poetul ține să restaureze o lume pierdută prin trădarea unei false și „îngrijite” culturi.

Dominante sînt reintegrarea irealului în real, considerarea visului ca fiind un aspect al realului, dar aparținîndu-i în mod absolut, refuzul acelei logici aparente a lumii exterioare și încercarea de a restitui lumii indeterminarea sa „reală”; de aici, un seism al distorsiunilor și dislocărilor. Ironia e rezultatul unor acumulări tensionale, a căror urgență se desfășoară prin diferite stadii de echilibru mai mult sau mai puțin stabil. E, în toate, un fior straniu, ambiguu, necoagulat, un amestec de transă și luciditate. Un „antimoment” al unui efort de autoconcentrare, un surplus, prin dedublare, a unei solicitări supralucide care duce spiritul la o stare limită. Luciditatea duce spiritul pînă la „distrugerea” obiectului ei, iar acesta, la rîndul său, poate atrage și absoarbe imaginația devorînd-o, modificîndu-i funcțiile ei „directe”, relativizîndu-i și zdruncinîndu-i orgoliul, prin dizolvarea falsității în adevăr, și invers, într-un fel de dublu „vampirism” al cunoașterii, în care subiectul și obiectul se autodevoră și se recrează la nesfîrșit.

„Suprarealitatea” pe care și-o construiește e o nouă stare de copilărie: tărîm al simțirii ingenu. Sursa furiei sale ironice este inocența. (Faptul de a fi scris cărți pentru copii, admirabile, nu e fără semnificație.)

Amestecați printre lucrurile-făpturi, oamenii duc, în viziunea poetului, o experiență întru totul analoagă cu a lor:

*Copiii pietrelor s-au înecat în fîntîni
ciocănitoarea a limpezit prunii
bătrînii s-au urcat în pod să se logodească
și noi înfrunzim în tăcerea lor*

(Totul e deci)

Asemeni copacilor, corpurile omenești sînt pline de frunze, asemeni pămîntului, dau iarbă. Candoare pot avea și

adulții, și poetul o semnalează în notații subtil-ironice, umoristice la modul tandru:

În barcă un pescar surd vorbește cu apa. Crede că nu-l aude nimeni

(...) a scăpat un peștișor. Îl caută cu glas tare Lașule zice n-ai avut curajul să stai să te mănînc

(Triunghiul)

Portretizîndu-se o mătușă prahoveancă, se spune că „era foarte pudică”, spre deosebire de „celelalte fete”, care „faceau copii cu oricine, chiar dacă nu era din județul Prahova” (*Despre ce bate vîntul*). Fapt de limbaj, de stil, ironia exprimă implicit un mod atitudinal. Exprimă și o filozofie, edificînd o poetică. De cele mai multe ori, Gellu Naum scrie ca și cum ar face-o (dacă folosim o formulare a lui Cros) „pour mettre en fureur les gens-graves, graves, graves, / Et amuser les enfants-petits, petits, petits”. Poezia se situează într-un spațiu în care senzațiile sosesc amalgamate, ca vocile întretăiate pe firele unor legături telefonice. *H* din „poheme” ar putea fi un spațiu pe care ironia și-l dorește protector, o tăgădnare teribilistă, bătrînească și sceptică; ironia ar sugera că lucrurile ar trebui să devină ceea ce sînt, să capete pulsația lor adevărată, liberă, să-și regăsească respirația. Ea vizează „poeticăria” de circumstanță, „pohemul”, spre a-i restitui acestuia calitatea de *poem*. Frecvent sînt avute în vedere „fihința”, „nathura”, „dhagostea”, „moahtea”. Ironia desfigurează „pohezia” spre a salva *poezia*. Naum persiflează spre a se distanța de impostură.

Se știe, în avangardism, retorica exacerbează funcția polisemică a tropului; în viziunea ironică a lui Gellu Naum, „Retorica e în vervă blestemă de o zi dimineată găinile” (*Bolnavii în spitalul din Nürenberg*). Melodrama e evitată printr-un contrapunct comic:

¹ apud Dumitru Micu, *Limbaje lirice contemporane*, Ed. Minerva, București, 1988, p. 36

Acum cînd ploaia mă îmbrățișează cu «umeda ei voluptate» mă gîndesc la fata aceea pierdută de mult cîne mai știe pe unde fata care picta flori de cîmp și întorcea pînzele cu fața la zid ca să nu le văd și să nu mă înfurii firește ne e frig ne murdărim cu pămînt și ne rămîn prea multe rădăcini prea încîlcite Ar trebui pînă una alta să mă adăpostesc undeva să mă curăț cu peria de scînduri ar trebui să spun ceva niște cuvinte dar știți bine că nu se poate fiindcă devin sublim un fel de înger și eu de cîte ori mă simt așa spăl vasele sau mătur curtea

(Triunghiul Bermudelor)

Burlescul ironic. Raționalizarea iraționalului. „Comedia oniricului” și „feroceia luciditate”. Sînt încercate formula poemului de articulație epică discontinuă și aceea a poemului de concentrație aforistică, ambele plasate, de cele mai multe ori, sub semnul unei anume „comedii a oniricului”¹. Plasma poemului e cînd una elegiac-funambulească, cînd una de o luciditate ironic amară, sarcastică, de o ferocitate surîzătoare. De fapt, încă din volumul *Partea cealaltă*, poetul vorbește de „feroceia mea luciditate” și nu exagerează prea mult. În realitate, e vorba de o retorică răspîndită în poezia ieșită din supraréalism, bazată pe ceea ce am putea numi *raționalizarea iraționalului*.² Poemele lasă, într-o vorbire deopotrivă continuă și fracturată, impresia de veghe a spiritului, de elaborație ironic-ambiguă, în oniricul absurd. E o poezie a „multiplicității contiguate” (Gellu Naum), vizînd o acțiune eliberatoare asupra realului, puterea de a-l recupera într-o supraréalitate, într-un spațiu în care totul e supus unor permanente metamorfoze. Rîul lui Heraclit (curgere nesfîrșită) Athanor —

¹ Ion Pop, *op. cit.*, p. 94.

² Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, III, Ed. Cartea Românească, București, 1984, p. 55

cupatorul alchimist (metamorfoză și substituție a regnurilor), spațiul Möbius (acțiune combinatorie infinită), acestea sînt principalele semne ale noii libertăți poetice. Ca urmare, o tentativă de stabilizare a vagului interior, o tentativă a aproximării. Contur și difuziune, intensitate și destrămare, „rigori lichide”, „o încîlceală lucidă” vin, de obicei, din ironia care percepe o „gelatinoasă siestă mentală”.

Sarcasmul nu împiedică pe autor să se dezvăluie și pe cealaltă față a sa, sentimentală; luciditatea ironică reținută, difuză, e atunci abia perceptibilă:

Înnebunit de ridicol, aburit și himeric
cu buzele crestate de triste mușcături
urcat pe catalige de cabotin feeric
și tînăr, totdeauna tînăr, în slip sau în armuri
cum ai putea să recapitulezi
fiecare gest, fiecare cuvînt, fiecare tresărire
tot ce ai putut să adori, să visezi
înnebunit de ridicol la fiecare tresărire?
Leșinat la farmecul unui cuvînt cînd plouă peste lume
galaxii de cuvinte incandescente
ca un copac tăcut presimțind printre brume
foșnetul marilor ferigi arborescente

(A iubi)

Se tînde spre un dicteu cristalizat, spre captarea unor fluide, într-un onirism, paradoxal, lucid. Impresia e de logică a ilogicului:

ne zgribulim în noi ca într-o vîzuină cu aripile în bretele
cu milioane de scoici mărunte pe ochii noștri care funcționează
și ne gîndim la surdo-mutul care știe numai un cuvînt și rîde fiindcă
nu-l aude

(Cornelia mama dracului)

Iubirea provoacă inundații de poezie în cele mai prozaice spații ale lumii date:

... Nu cunoaștem iubim
e în noi o ciudată memorie o lipsă de amănunte Aprinde lampa
e joi seara în fiecare zi e joi seara pînă tîrziu
și tu mă conduci pînă la colț și eu te conduc pînă la poartă și tot așa
(...)

femeile au glezne subțiri dar tu ai glezne și mai subțiri
le pot cuprinde între degetul mare și arătător
apoi vorbesc ceva despre sensul și uzajul structurii ca să mai stăm un
pic împreună
și tu mă ascuți profund impresionată de vastitatea
cunoștințelor mele în anumite domenii pe care nu dăm doi bani (...)

și vorbesc cît se poate de limpede în vacarm
în încîlceala în care umblăm cu ochii închiși
dar spune-mi Wolfgang e visul meu e numele meu ombilical
poate așa mă cheamă în limpezimea din adîncul vacarmului
nu te jena spune-mi Kiki găsește-mi orice nume oricît
de ridicol Wolfgang sau Kiki
(Gardienii memoriei)

Un poem semificativ este *Prezentarea alergătorului*. E readus în atenție mitul „tulbure” al campionului sportiv (un ciclist față de al cărui triumf, după un efort supraomenesc, publicul rămîne indiferent):

Iată Alergătorul! Sub frescele antice
cu gesturi istovite și încete
încearcă beregata spre stele să-și ridice
lumina să le-o lingă, înnebunit de sete.

E poate obosită metalica lui pulpă
falangele bolnave, știu bine că îl dor
și glezna, prăbușită lîngă pedala ruptă,
se tîrîie pe dune ca un gladiator... (...)

Iată Alergătorul! Ca o hienă, latră;
poate că nu mai știe și nu mai vrea nimic.
O, dacă s-ar trezi prințesele de piatră
ca să-i lipească gura, cu limba, ca pe-un plic!

Între umor și confesiune gravă, între ironie și sarcasm, poezia e rezultatul unei înțelepciuni reieșite din experiența vieții. O astfel de înțelepciune, care cunoaște prețul lucrurilor, forța și amăgirea lor, care știe să le privească de sus sau de jos, pieziș sau din miezul lor ardent, care înțelege că „fiecare crede că numai el știe lucrul acela pe care îl știu foarte bine și alții”, care, într-un cuvânt, dă dovadă de o foarte necesară, dar nu și ușor de (re)găsit dimensiune umană; o astfel de înțelepciune este și ceea ce face ca versurile lui Gellu Naum să capete tonalitatea unei filozofii a adevărilor realmente trăite, contemplativ-ironice, umoristice sau sarcastice.

În poemul *Ca două clopote* se află un ciudat și fermecător amestec între ironie și o nedisimulată intimitate duioasă:

Cînd într-o bună zi totul va fi trecut
și pălăria mea din foaie de cort va arde încet pe un foc de gunoaie
vei crede că nimic nu mai există pe lume în afară
de jalnica dugheană a memoriei
Dar în ciudata lor încăpăținare toate vor rămîne intacte sub cenușa
posacă a vremii.

La fel ca înainte,

vor fi nopțile de furtună cînd lumina se stinge brusc
și se aud vocile oamenilor pe care nu-i vezi niciodată la față
va fi ploaia care se prăbușește peste noi ca o imensă pasăre moartă
pîlpîitul lumînării pîlpîitul cuvîntelor
tresărirea ta la foșnetul unei crengi pe cînd pădurea vuieste
va fi bubuitul adînc al tunetului care zguduie munții de beznă
va fi clipa cînd se face deodată liniște
și noi vorbim singuri ca două clopote abia mișcate de vînt.

În fazele mai noi ale poeziei, se poate observa aceeași încercare de restabilire a unor mari echivalențe: abolirea granițelor între cunoscut și necunoscut, realitate și miracol, veghe și vis, dintre „sus” și „jos”. Neverosimilul devine plauzibil; forțele imaginarului încearcă să le concureze pe „celelalte”, obișnuite, și uneori să le integreze, naturalizîndu-le în orizontul unui miracol familiar; distanțele prea mari umanizează spațiile abstracte, rezultînd de aici o conviețuire suportabilă:

Există vaduri uitate niște locuri în noi și un drum care duce prin apă
cineva mă strigă ar vrea să mă atragă într-acolo (...)
e foarte frig și în noi sînt niște castele
niște cîmpuri cu flori albastre și galbene și le străbatem pe caii noștri
de plastic

înțelegeți că trăim într-o pasăre imensă care ne poartă în ea
și mergem la întîlnire curățăm omizile de pe crengi ne iese înainte o
fată dar nu mai poate nici ea săraca
e ostenită a înghițit toată pînza pe care a țesut-o așteptîndu-ne(...)
cîte nu se întîmplă în noi și le uităm acolo ca într-un ghiozdan
și fiecare crede că numai el știe lucrul acela pe care îl știu foarte bine
și ceilalți

dar eu am în vedere perioada fericită cînd locuiam în mama
stăteam acolo mă gîndeam ce mi-o fi trebuind
afară ploua ea dormea goală cu mine în burtă
se întorcea pe o parte și pe alta îmi descînta în somn
cunoștea legea aceea aspră voia să mă apere

deasupra patului se legăna sora mea luna

(Domeniul presimțirilor)

Poemele rezultă dintr-un fel de a vorbi cu familiarități, cu accidente și spontaneități, ironice, sarcastice, absurde, despre cîte se întîmplă și „cîte nu se întîmplă în noi și le uităm acolo”.

Avangarda romnească din anii '40 – întemeiată la noi pe un autentic program suprarealist – a constituit un moment creator, catalizator; prin Gellu Naum ea și-a dovedit dreptul de a figura printre grupările cele mai vii și substanțiale ale suprarealismului european. „Clasic al avangardei”, cu importante consecințe pentru reflexivitatea înclinată spre joc a lui Nichita Stănescu, pentru prozaismul ironic al lui Geo Dumitrescu sau Marin Sorescu, autorul *Drumetului incendiar* oferă, în nuce, jocul lumii și jocul ea lume din poezia melancolic-ironică a lui Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, înscenările „imanente” și „metafizice” din versurile lui Mihai Ursachi, Dan Laurențiu, Virgil Mazilescu, înclinația spre ludicul parabolic al lui Mircea Cărtărescu, Matei Vișniec, Florin Iaru, Liviu Ioan Stoiciu. Gellu Naum rămâne unul dintre poeții cei mai importanți ai jumătății de secol XX, comparabil – apropierea s-au făcut deja – cu un René Char, Vladimir Holan sau Henri Michaux.

III.3. CONSTANT TONEGARU. Într-un asemenea context, nu poate fi omis, desigur, numele lui Constant Tonegaru. Cu doar un singur volum antum (*Plantații* – 1945, Premiul Fundațiilor Regale) și unul postbelic, postum (*Steaua Venerii* – 1969), el rămâne în poezia noastră o apariție meteorică, insolită. La un moment dat, s-a văzut în bufoneria lui unul din cele mai substanțiale proteste lirice împotriva condiționării arbitrare a vieții individuale (Vladimir Streinu, Perpessicius, Șerban Cioculescu). Tonegaru scrie o poezie „a măștilor”, „teatrală”, arlechinadele putând fi nu numai grațioase și decorative, dar și de un umor negru, sarcastice, uneori evoluind pînă la tragicul sublim sau grotesc. Imaginile rezultă mai ales din întâlnirile și suprapunerile de timpuri și spații, de obiecte, gesturi sau situații. Utopiile își conțin mereu măsura de precauție a (auto-)ironiei. Dorința de a provoca, de a ieși din comun, trece din viață în poezie și, aproape în egală măsură, din poezie în viață. Risipitor, Tonegaru inventează „poze” ironice, pe care apoi le adaptează propriei existențe. Critica l-a considerat „un Peer Gynt al poeziei”, metaforă critică plină de sugestii¹.

„Un Peer Gynt al poeziei”. Trecut prin experiența suprarealistă, ca și Geo Dumitrescu, Tonegaru e un iconoclast (neo)romantic, deși mărturisirile sale sînt de genul: „Oh, nu, nu eram romantic, lacrimile mele erau de petrol lampant...” (*Noiembrie patetic*). Disimularea poate fi ușor percepută. Prin

¹ Ion Vartic, *Spectacolul interior*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 100

teribilismul lui spectacular, poetul a fost și este raportat, cu mai mult sau mai puțin temeii, la Villon, Poe, Laforgue, Corbière, fie la Macedonski, Bacovia, Minulescu, Emil Botta, Gellu Naum, Geo Dumitrescu. Suprarealismul rezultă mai ales din insolitul asocierilor de imagini de genul: un cadavru ține sub braț un motan negru violet și se duce cu el la dentist să-i plombeze un molar; îngerii cad cu aripile arse mișcând voios din cotoare; alteori, stau rebegiți de frig pe acoperișuri și beau apă din streșini ruginite; marea naște făpturi de geamuri noi; în oglinzi, păsări cu strigăte aprinse se sting; îngerii curg sau înoată ca peștii, iar plantele marine devorează glasul apelor; ogarii sînt albe flaute sub țărîna; altundeva, oasele se despart ca buștenii plutitori pe ape; spălînd oasele vagabondului nebun, vîntul întetește fosforul din ele; poetul trece incert prin certitudini, mormăind ca un tub de orgă; luna se zidește în oglinzi; alteori e asemeni unui ficat însîngerat; fantome mari umblă prin oraș ținînd de mîini fantome mai mici; trupul alb al iubitei se face seară; ochii ei sînt semînțe cenușii printr-al căror fruct, întunecat grozav, o pasăre se saltă foșnînd din pene ca niște rochii...

Ironia trece repede într-un umor negru apropiat aceluia practicat de Satie (cel care-și intitula „exercițiile” cu epigrafe de genul: *În straie de cal, Veritabile preludii fleșcăite, dedicate unui cîine, Tema privighetorii pe care o dor dinții, Piese reci, Dansuri de-a-ndoaselea*).

Tonegaru rămîne însă un romantic, temător de sinele său, disimulîndu-l distanțat și, totodată, patetic. Lumea în care trăiește (o lume zguduită de seisme, încercată cumplit de război) este o „plantație de cuie”, „o uzină care coase nasturi pe inimă”, un purgatoriu al umbrelor, dar și un infern virtual, între semenii înstrăinați și indiferenți. În versuri ample sau frîngîndu-se brusc, poezia se desfășoară între două dimensiuni, între două dominante: prima e aceea sumbră a damnării și boemei, a doua marchează nostalgia unei alte lumi, exotice;

există un mediu al faptului cotidian și timpul – spațiu al marelui cosmos, al imaginației. Desigur, din alt punct de vedere, poezia poate fi înțeleasă prin prezența a trei dimensiuni umane fundamentale; ne aflăm aici, de fapt, în fața celebrei „definiții” pe care mai tîrziu Carl Sandburg o va da neliniștii noastre, omului și poetului, în genere: o viețuitoare marină, care trăiește pe uscat și visează să zboare.

Ironia, nu de puține ori, are ca punct de plecare trecerea unor componente lingvistice de pe un plan pe altul. (Se știe, de pildă, chiar în tradiția *Bibliei*, componentele paratactice, cu forța lor de blocuri sintactice independente, constituiau structura sintactică a stilului „înalț”, ca mai tîrziu, în poezia antică, parataxa să aparțină stilului „umil”, avînd deja un caracter comic – realist.)

Cordialitatea ironiei. Descendențe și prefigurări. Elegia nu refuză ironia, ca în această poezie fără titlu publicată de Barbu Cioculescu (ediția din 1969):

– Tinere, care împlinești numai cinci sute de trepte,
aici toate lucrurile au miez de cenușă.
sînt albe doar stelele cu colțuri drepte
și parcă scîrțîie în ceruri o ușă.

Spune-mi de unde vii,
să-ți spun unde greșit te duci –
mi-e cuibul tîrîtor prin bălării
cu care glezna moleșită ți-o încurci.(...)

Trece iubita fără să ne cunoască prin leșie –
pînă la măduvă sîntem uzi.
Desperată strigă jumătatea ei vie,
cum caută pînă în zori cu părul aprins, nu auzi?

Gravitatea e autentică într-un poem fără titlu, rămas în manuscris, situat undeva, între Marin Sorescu și Dan Laurențiu:

Mîniat pe cîntecul ce lîncezește să fie,
în loc de arcuș un bici răsună pe cutie,
iar dincolo de zid umblă pe mare
o trombă-n formă de semn de întrebare.

Care mister se chinuie înăuntru, oare,
și vrea prin crăpături să treacă-afară,
cum iese prin urechea acului o sfoară,
cine sub talpa Ta la înălțime vrea să zboare?(...)

Și Luna se dizolvă pe vitrină
și oceanul încet pe far,
se apropie de buze, Doamne, și mă-nchid
în gustul Tău amar.

Poezia șochează prin salturile de la metafizic la prozaic, și invers, lăsînd impresia unui acrobat între comic și tragic; lumea se aburește ca de o ceață prin care semnificațiile se alunesc. Sînt prezente scenariile cu „personaje” simbolice, în apropierea acelor din universul lui Emil Botta, din care vor descinde și o parte din cele ale lui Mihai Ursachi: *Domnul Anonim*, *Cetățeanul Necunoscut*, *Marele Temnicer*, *Marele Congres Transparent*, *Vărsătorul de zodii*, *Cuvîntul de sus*, *Pasărea-Cobe*, *Piaza Rea*, *Demoul Singelui*, *Cavalerul Schelet*, *Duhul-Negru*, *Excelența sa Doamna Oroare*, *N-aude*, *Nu-vede*, *Cavalerul de Carne*, *Mai-Grea-ca-Pămîntul*, *Stăpînul Cineva*, *Indiferența de Frig*, *Valsul-Fantomă*.

Rolul exotismului este de a ne inculca distanța fascinantă a alterității, fără de care dialectica vieții și morții, a realului și imaginarului ar rămîne o farsă jalnică, un vesel coșmar. Spațiile geografice sînt plămîiri ale unei fantezii care pune realul sub semnul întrebării. Totodată, asocierile de imagini – s-a spus – nu au drept resort, „ca la suprarealiști, dicteul auto-

mat, ci ironia”¹. Ele nu își urmează, după obișnuință, unele altora, căci, de obicei, una se naște spre a fi negată de cealaltă; cursul unei stări sau imagini e preluat de inserția altora, producînd – cum s-a observat – un fel de „metafore-pagode”, nu totdeauna direct comunicante. Emițător de tonalități diverse, Tonegaru proiectează lumea din subiectiv în obiectiv și invers, năzuind la o cristalizare între unicitate, dar neprimind decît „amara ofrandă a sorții sale de precursor și descendent”². Există nu numai o alternanță a unor tendințe constructive și destruc-tive, dar mai ales o simultaneitate a lor. Ca atare, nu trebuie să mire faptul că versul său, deopotrivă atît de proaspăt și de îmbătrînit, aduce parfumul primăvăratec al începuturilor, dar și ceva dintr-o mireasmă funerară, de lîntoliu. Libertatea e celebrată simultan cu ironia precarității. În conștiința ironică a fragilității unei astfel de libertăți se află, poate, punctul esențial care-i conferă originalitate lui Tonegaru.

Trăind afectiv (și efectiv) căderea unor mari simboluri, autorul se surprinde adesea uzînd de ele sau de substitute ale lor, ca și cum ar ști că, lipsindu-i, poezia ar deveni dintr-o dată imposibilă. Ironia lui Tonegaru, tocmai prin combinarea și deschiderea tonurilor, e aceea a unui romantic „strimtorat”, care știe să înlătore și, totuși, să păstreze fluxul sentimental (autentic) al ființei, obligînd-o la o manifestare mascată, într-un spectacol al desuetudinii parodiate, susținut, deseori, de contrapunctica dintre *image* și *comentariu*.

Ironia devine și un mijloc de apărare: „poza” supralicitează parodic expresia trăirii degradate ca mască; ceea ce nu mai poate fi crezut în manifestarea sa directă e „jucat” cu dezinvoltura histrionului care-și trăiește rolul în măsura în care și-l construiește cu o luciditate atentă la efecte, astfel încît masca e tot atît de „sinceră” pe cît apare de studiată³.

¹ v. Gh. Grigurcu, *De la Eminescu la N. Labiș*, Ed. Minerva, București, 1989, p.380

² Ion Vartic, *op. cit.*, p. 101

³ Ion Pop, *op. cit.*, pp. 206-207

Spre deosebire de Gellu Naum sau Geo Dumitrescu, unde e refuzată programatic „aura poetică”, Tonegaru rămâne în fond un romantic; chiar dacă își refuză într-o mare măsură efuziunile (constrâns de contextul artistic însuși), autorul o face, mai mult sau mai puțin perceptibil, cu sentimentul unei frustrări, repetatele negări disimulând o mereu re trăită nostalgie, în spirit romantic. Devalorizarea vechiului arsenal liric („idealist”) e trăită și ca o dramă a propriei „marginalizări”.

Ironia îl face pe Tonegaru să nu mai cînte mersul, glasul, ochii sau gura iubitei; el va jura pe pulpa luminoasă și plină a ei:

Pulpele cu sfinți lingîndu-se pe buze
deschise m-au chemat să las viitorimii un chip,
nu versurile oculte pe apă și nisip
ce-mi cad din palmă noaptea așa ca niște frunze.
(*Pe pulpa ta*)

O anumită dezinvoltură a devenirii imaginilor îl prefigurează pe Nichita Stănescu:

Sunetele trompetelor se turtiseră de ziduri
din chioșcuri plecînd rotunde ca niște mingi
Și plecau mai departe
Încît abia puteai să le atingi
(*Amurg*)

Tonegaru e un sentimental dezabuzat, un boem al cărui surîs angelic-luciferic ascunde (dacă schimbăm ce e de schimbat) lacrimile unui descendent din Villon. Amestecul tonalităților are consonanțe cu înclinația spirituală a lui Sorescu din *Moartea ceasului*. Ca în *Ceasul vechi*¹:

Zeul murise. Avea marcă elvețiană.
Deci marcă mondială cu zece rubine.

¹ v. Constantin Ciopraga, *Amfiteatru cu poezi*, Ed. Junimea, Iași, 1995, p. 477

Era numai cam vechi. Dovedise un lucru:
Întors prea mult, poate de-un trecător,
din el arcul ieșise ca niște intestine
și banal murise. Deci:
De sine nu era stătător.

O dezinvoltură, de o ironic-melancolică detașare, trece în autozeflemisire versificată lejer, ca în secvențele din *Sărbătorile itinerante* și ale *Descîntotecii* soresciene:

Zău, iubit-o (...)
sînt un mare personaj
din circul de unde am plecat.

Vino cu calul care valsează
Aici pe meridianul secret
unde ne aflăm liberi pe gesturi
unde nimeni nu ne mai trage de șiret...
(*Pianul somnambul*)

Mircea Dinescu poate fi găsit în secvențele în care imaginile amintesc de unele desene din Tanguy ori Victor Brauner; sau în fragmentele de genul: „omul-șobolan” triumfă în „uzina de cusut inima”; o esoterică Ofelie vine „cu aburii din lumea industrială”; poetul poartă „haine de scînduri cu muguri noi”; heruvimii stau „atîrnați uscați”, „înșirați pe sfori ca niște ciuperci” sau au aripi de mucava; „nuferii au petale de zinc”; „la sediul statuilor din Capitală” poți privi „cum cad stelele de pe dantura unui pian” etc.

Iată-l prefigurat pe Mircea Dinescu din primele lui versuri:

Pune-ți, doamnă, ochelarii din sticlă afumată
căci inima în fuziune ca un metal
turnat dintr-un turn peste armată
cu brio tresaltă și pretutindeni dilată
pereții salonului sentimental (...)

Aburul inimii acesteia păstrează-l cu grijă în batistă
și-mi denunț avatarul așteptînd să fie spintecat
să te convingi cum din era cu stridii există
după trecerea organelor mele în revistă
puneți la colier perla mea neagră de la ficat.

(*Reverența spînzuratului*)

Figurat vorbind, ironia e lacrima surîsului, surîsul lacrimiei.
Cînd mai toată poezia încearcă să ferească versul de orice impli-
cație sentimentală, poezia lui Tonegaru „are încă inimă”¹. Un poem
ca *Fapt divers* prezintă, cu dureroasă ironie, moartea unui poet:

Spitalul ori patul avea numărul doi.
Încăpe aici ceva toleranță
căci asta nu prezintă importanță.

Diagnosticul a fost greșit oarecum
Nu știu ce glandă secreta mai puțin sau mai mult talent.
Profesorul-medic scria inventar.
Cu dantura în ceașcă şușotea rar:
– A plesnit în sfîrșit. (...)

Pe dușamele sălta ca o broască inima poetului
cît o baniță de porumb...

Ironistul sugerează că ridurile și cicatricile se află, de
fapt, în interior; acolo e și inima, care le netezește. „Fluidi-
tatea” și „frîngerea” acestui tip de poezie cu derulare instabilă,
impredictibilă, se deschide spre un miez vital ce rămîne și
dincolo de momentul încheierii poemului, poate în felul inimii
care continuă încă să bată într-un trup sfîrșit sau în interiorul
unor celule care mai trăiesc și după moartea clinică.

Finalmente, cel mai bine și-a definit versurile autorul
însuși, în *Steaua Venerii*: „încercarea de a da o definiție poeziei
înseamnă a prinde un abur cu o plasă de fluturi...”

¹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, ed. cit., p. 102

III. 4. GEO DUMITRESCU. Ca și la Gellu Naum, antiliteratura
ilustrează *circularitatea literaturii* în general, a ideii de litera-
tură în special. O circularitate intrinsecă; ciclul se „încheie”
pentru a se „deschide” unei noi virtualități, unei noi actualizări.
Se distruge un limbaj spre a găsi unul nou, purificat. Avangarda
dovedește că sensul ei ultim e sensul ei prim, ilustrînd o eternă
palingenezie. Poezia se reface mereu tocmai datorită unei
continue recreări a limbajului.

Ironia – coagulant și ferment. Lumea lui Geo Dumitrescu e
aceea a spațiului cotidian și a timpului curent: o lume inepuizabilă
în contraste, care ține să se „bată”, căzînd, ridicîndu-se și recăzînd
în neliniști cotidiene, nerefuzîndu-și aventura și visul și cu atît mai
puțin înțelepciunea, spiritul înțelegerii omenescului.

Ironia lui Geo Dumitrescu nu e „distantă”, nici „nepăsă-
toare” („nepăsarea nu e legea firească a vieții”); „esența ei
constă în menținerea fragilului echilibru dintre comic și tragic,
producînd un joc al sensurilor inversate (...) Poetul identifică
ironia cu «mintea românului de pe urmă», așadar cu o formă
corectivă superioară și în tot cazul pozitivă (...), fiecare rîde de
sine, comparîndu-și mintea de altădată cu mintea de pe urmă.
Astfel, ironia semnifică trezirea la un adevăr ignorat și asu-
marea unei noi minți, după o prealabilă aventură în iluzie”¹.

Volumul de debut (*Aritmetică*, 1941), supune unei
persiflări acide convențiile sociale, e(ste)tice, cu aluzii transpa-

¹ v. V. Fanache, *Eseuri despre vîrstele poeziei*, Ed. Cartea Românească,
București, 1990, pp. 184-185

rente la realități concrete. Sub ironia exprimată prin modalități tipice suprarealismului, se simte melancolia, râsul amar.

În 1943, Geo Dumitrescu oferă editurii „Prometeu” manuscrisul unui nou volum (*Pelagra*), dar cenzura nu-i acordă viza tipăririi. Același mauscris, cu titlul schimbat în *Libertatea de a trage cu pușca* (amintind de *Libertatea de a dormi pe o frunte* a lui Gellu Naum, 1973), e premiat în 1945 de un juriu în care se aflau Tudor Vianu, Perpessicius, Camil Petrescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Petru Comarnescu. Perpessicius observa filonul de „modernitate ireverențioasă”, „umorul felurit de pigmentat, dar deopotrivă de scînteietor”¹.

G. Călinescu, încă de la început, considera că temele poemelor „sînt de categoria sublimului și tragicului”, fără să-și poată explica de ce are în față, totuși, un „poet serios”². Cu timpul clișeul critic sub care vor fi „etichetate” versurile autorului va fi acela de „ironist”, de „re-descoperitor al conceptului de ironie”. Sînt remarcate, în consecință, ironia insiduoasă sau agresivă, refuzul jocului steril al arabescurilor estetizante, predilecția pentru senzația simplă, cu subminarea conținuturilor considerate „ideale”.

Alături de Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu reprezintă ipostaza cea mai insurgentă a deceniului cinci, o reacție pregnantă împotriva purismului, a ermetismului, un efort de a readuce poezia în viață prin desfacerea comunicării lirice de orice solemnitate. De fapt, autorul *Libertății de a trage cu pușca* se raliază unei „tradiții” ai cărei gemeni pot fi identificați (parțial, desigur) în *Satiră. Duhului Meu*. Unitatea e dată de incorformismul lucid, de consecvența unui sentimental în refuzul sentimentalismului, prin aducerea poeziei pînă acolo unde ea se naște din negarea ei. Pentru că scriitura „aliniază” și „alienează”, ironia va întoarce fața poemului, funcționînd ca un

¹ Perpessicius, *Două semestre de poezie*, Revista Fundațiilor Regale, XIII, nr.2, București, 1946, pp. 345-355

² v. G. Călinescu, *Geo Dumitrescu*, în: *Națiunea*, nr. 537, 1948, p. 8

factor de revitalizare. Ea reprezintă, aici, substanța însăși a lirismului. În toate cazurile, poezia se deschide către un același nucleu: un sîmbure de omenesc – prea omenesc, mereu pierdut, mereu căutat, mereu reafiat. În ciuda schimbărilor de accent și tonalitate, se poate observa, în fiecare volum, voința de a menține poezia în teritoriul vieții imediate. Nerefuzîndu-și gravitatea (dimpotrivă purificînd-o și/sau potențînd-o), ironia are mereu în vedere evenimentul cotidian, firescul și anormalitatea acestuia.

Realizarea ironiei: între poezia realității și realitatea poeziei. Demitizarea începe chiar cu ființa celui ce scrie: inima îi este „o gălălie de chibrit”, gîndurile – „o claie de rufe murdare”; „pieptul – o oglindă cu poleiul zgîriat, va lăsa să se vadă interiorul...” (*Portret*). Pentru Eugen Simion autorul *Libertății de a trage cu pușca* are anumite afinități cu „lirismul ironic fan-tezist al lui Queneau”¹, sînt aduse ca argumente, elemente pozitive ale „meditației poetice”: „musca”, „pelagra” sau cele patru picioare ale patului.

Cosmosul, spațiul sacru al poeziei dintotdeauna, se afla și el supus ironiei în *Aventură în cer*. În primele versuri (*Aritmetică*, 1941, *Libertatea de a trage cu pușca*, 1946) e „arătată” („jucată”?) o anume oroare de contemplație, care pare sterilă, și de confesiune, care pare impudică. Geo Dumitrescu nu ține să scrie o poezie „frumoasă”. Figurat vorbind, ironistul știe că la pipăit, deseori, mătasea se poate descoase: și chiar acolo unde urzelile par mai frumoase.

Se cuvine o precizare; nu trebuie să căutăm aici „intenția badineriei, ci zvînetul inimii poetului, rînd pe rînd, amar, ironic, sarcastic (...), o inimă bătînd generos în lupta pentru onestitate, pentru omenie, împotriva stupidității, a meschinăriei și a tuturor bolilor, viciilor și absurdităților”².

¹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, ed. cit., p. 122

² Lucian Raicu, *Structuri literare*, Ed. Eminescu, București, 1973, pp. 185-186

Poezia e un mod de existență și o posibilitate de a sfida existența, de a demitiza lumea bolnavă de stereotipii mistice și pitoresc. E o poezie mai mult decât a implicărilor, și, paradoxal, a detașării. Geo Dumitrescu „trage cu pușca” în idei, în sentimente, în forme, și se amuză cu o picantă notă sceptică. De obicei, „ironia e calculată – s-a spus – ca un explozibil”¹.

Poemul *Libertatea de a trage cu pușca*, după Vl. Streinu, ar aduce în prim-plan „starea de război văzută ca măcel stupid și condiție a istoriei omenești”².

Nu departe de Camil Petrescu, autorul ironizează sarcastic eroismul războinic. Înarmat cu pistolul său ghintuit „cu douăzeci și patru de focuri”, ghemuit odată cu alții „în groapa neagră”, ce putea fi „chiar un cimitir”, noul intelectual se simte totuși mult mai solidar cu stirpea mahalalei bucureștene ori din Cîmpia Dunării, cu oamenii simpli, ridiculizînd amar și administrîndu-și o considerabilă doză de autoironie:

Doamne, ce de isprăvi am mai făcut și-atunci!...
Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz și crud:
țin minte să fi ucis trei sute șazeci de dușmani într-un singur asalt
ah, răcnetele mele de mînie și triumf și-acuma mi le mai aud!...(.)
luptam și-atuncea – ce era să fac?

(*Libertatea de a trage cu pușca*)

Poetul, războinic incert, participă nu numai la măcelurile moderne, ci și la cele care au fost în istoria literaturii sau în istoria politică. Momentele asupra cărora insistă autorul *Libertății de a trage cu pușca* par să coincidă cu răzgulul obținut de oameni după o mare încordare; un scurt repaos între două lupte, între două atacuri „de noapte”, în care combatanții își „numără gloanțele și zilele”, sugerînd, de fapt, pauza biologică

¹ v., Gh. Grigurcu, *Poeți români de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1970, pp. 329–334

² Vl. Streinu, *Versificația modernă*, E.P.L. București, 1966, p. 270

a insului între două escale: nașterea și moartea. Într-un cadru sumbru, ca în E. A. Poe, în care se rostogolește luna „fără cască”, ieșind undeva „din bezna ghimpată”, oamenii se mișcă ireal sau își „dorm veșnicia”. Versurile se înscriu în sfera liricii – jurnal, între ironie și melancolie. Alternînd notația voit prozaică și simbolul, apelînd la glisări între concret și abstract, autorul atrage atenția asupra clișeeilor literaturii și vieții.

Mai puțin sofisticat în vehemență decât alți contemporani, Geo Dumitrescu respinge fără morgă, cu sentimentul că nu are nimic de pierdut, „încăpățînatele vechituri”, prejudecățile care nu îngăduie „amintirea dreaptă a freamătului”. Deriziunea este mijloc, nu scop.

Ironia fuzionează cu parodia, întreținîndu-se reciproc. Într-o poezie precum *Scrisoare nouă*, unii comentatori au văzut un viguros „elogiu adus lumii rustice, patriarhalității”¹, cînd, de fapt, ironia vizează clișeele literaturii semănătorist-poporaniste de la începutul secolului. Așadar, departe de a reprezenta o „Cîntare” a vieții țărănești, versurile persiflează atitudini, psihologii:

...Seara, în vatra caldă, cu buzele pline de mămăligă, nădușiți, vom
face copii,
ca să se împlinescă Scriptura,
vom face copii mari, proști și frumoși,
ca să ne anime și să ne păzească bătaura.

Cînd l-oi dovedi pe Mărin Mierleanu cu vacile în cositură,
tu sări de mi-l scapă din mîini, ca să nu intru în pușcărie;
tot așa, cînd l-oi prinde pe boier că se uită prea lung la tine
sau că îți dă tîrcoale prin vie.

Pînă atunci am să mai scriu, despre tine, cîteva versuri,
pînă ce-oi cumpăra mașina de treierat scumpă și ciudată...
Mă gîndesc însă că, oricît ar fi de nefiresc și de rușinos blestem de oraș,
eu, draga mea, n-am să te pot bate niciodată...

¹ Ion Bălu, *Nostalgia absolutului*, Ed. Eminescu, București, 1981, p. 69

Autorul prozaizează antisentimental, deromantizînd viața bucolică din vechile elegii familiale. „Antipoezia” se află în elementele rezultate din pulverizarea unei tradiții, elemente care acum sînt chemate să sugereze o altă construcție a poeticului.

Ironia nu funcționează ca un simplu joc; ea are un temei estetic și, nu în al doilea rînd, unul existențial. Demascînd niște procedee sau conținuturi literare, poetul compromite și realitatea inventată de ele, propunînd, în revers, alta. E aici și refuzul acelei logici aparente, a lumii exterioare. Pentru a nu cădea în convenționalism, poezia ține să-l submineze prin demontarea mecanismelor lui.

Autorul are senzația că orice poem închinat iubitei înseamnă un eșec, așa cum fiecare operă încheiată reprezintă degradarea *operei* absolute, visate, ca în versurile din *Intrarea în atelier* (sau *Singur lună*):

Ah, ticălos, nefericit de cuvinte,
atelier de sorcove!... Hîrtia
e plină de gînganii strivite, vorbe
cu treizeci și două de picioare, inerții grase,
tîritoare, duhnind a cerneală stătută,
sinuoase moluște cotcodăcînd duios (...)
Și mă numesc încă o dată Popescu, și pot
să declar, într-un elan nestăvilit,
punînd la tîmplă două dește:
«prin transcrieri succesive,
nu încap în doială,
versul se-mbunătățește!»...

Dacă l-am parafraza pe poet, ironia ar fi „un ciucure de piper” în „ciorchinele albastru” al poemului.

În *Aventuri lirice* teribilismul primelor versuri trece în ironii mai generale și mai puțin malițioase, verva, mai rafinat intelectuală, întreținînd aceleași fantezii detașate. Poemele, cu o structură epică, au o formă apropiată de fabulă ori de o aventură parabolică.

Versurile sînt construite pe baza narației reflexiv-discursive, căreia i se adaugă, deseori, dialogul purtat cu un presupus convorbitor. Cîinele Degringo poate fi un amic „cu suflet de cristal”, o ghicitoare sau propriul suflet. Modelul poate fi căutat în poezia poescă, dar și în lirica maiakovskiană. Convingerea e că esențialul înseamnă a restitui prin scris „temperatura firească” a vieții.

Înclinația spre ironie și satiră amintește, deseori, de modalități artistice clasice. Un text insolit, o baladă-parabolă oarecum în stil neorealist, *Cîinele de lîngă pod* trimite, bunăoară, la *Satira a IX-a* a lui Horațiu, satiră în care e vizată imaginea insului insistent, pisălog. Satira horațiană începe astfel: „Mergeam pe Calea Sacră, cufundat cu gîndul, ca de obicei, în nu știu ce nimicuri, cînd deodată m-ajunse din spate un om, pe care-l cunoșteam doar după nume”¹. Iată și începutul poemului lui Geo Dumitrescu:

Pedalam liniștit
prin dimineața răcoroasă și plină de soare,
pedalam liniștit, egal, cu pieptul plin
de bucuria echilibrului,
a lunecării libere, line, pe două roți
(...), cînd, deodată, la cîțiva pași în față,
aproape de capătul podului,
l-am zărit așteptîndu-mă,
eram sigur că pe mine mă aștepta,
cîinele Degringo mă aștepta, apărut deodată,
naiba știe de unde...

Urmează atît în satira horațiană, cît și în poemul lui Geo Dumitrescu, un lung dialog cu inoportunul personaj, menit a pune în lumină rostul prezenței acestuia. O altă secvență din Horațiu: „Cum se ținea după mine: – La ce îți pot fi de folos?”

¹ v. Eugen Lovinescu, *Horațiu. Satire și serisori*. Ed. Ancora. București, 1928, pp.43-46

(...) Zbătîndu-mă să scap, mergeam (...); sudoarea îmi curgea din creștet pînă-n tălpi (...) – Strașnic ai mai vrea să scapi, îmi zise; o văd eu, de mult e în zadar; mi-ai încăput în gheară și nu te las...¹

Revenind la Geo Dumitrescu:

– Ce vrei? – i-am spus, (...)
de ce nu vrei să fii un cîine cumsecade,
de ce nu te duci să-ți vezi de treaba ta?...

Aruncînd după cîine „bolovanii vorbelor dure”, tînărul se înverșunează asupra pedalelor, dar, asemeni unei umbre, Degringo continuă să-l urmeze, purtînd în ochi un fel de iubire amară.

Horățiu, ca orice clasic, preferă tonurile clare, alb-negru, și echilibrul simetriei; modernii (și, desigur, „postmodernii”) „complică” lucrurile prin glisări, interferențe, prin discordanțe trecute în complementarități, viraje neașteptate ale sensului, scurtcircuitînd logica obișnuită. *Cîinele de lîngă pod* reține interesul nu atît prin subînțelesul parabolic, cît prin dialectica sufletească, prin „rularea” amețitoare a atitudinilor și stărilor în ritmul rotirii spițelor de la bicicleta tînărului. Meticulozitatea caută și dezghioacă miezul în lucruri, într-o manieră ductilă și particular acidulată:

...căci nu era nimic în puterea lui
din slugărnicia penibilă, mieroasă,
a potărilor fără căpătîi, nu era nimic
care să semene a umîlință și a lingușire –
el părea să nu cunoască
ori să fi uitat demult
vechea taină patrupedă a guduratului,
părea să nu știe să se gudure și să dea din coadă –
și faptul că nu mai avea coadă,

¹ Eugen Ionescu, *op. cit.*, pp. 45-46

ci un ciot urît, o retezătură,
nu putea să te înșele, întrucît
se știe că există vietăți
care știu să dea din coadă și să se gudure
chiar fără să aibă coadă...

La un moment dat, oprîndu-se, tînărul își vede în ochii cîinelui, ca într-o oglindă, chipul semănînd „cu o veche coajă de pîine neagră”. În ochii lui Degringo, „limpezi, în care licărea parcă și o tăcută muștrare”, se putea citi încredințarea că „necazurile nu sînt o zestre fatală a vieții”, că „nenorocirea nu e lege firească a existenței”. Finalul, așadar, va lumina similitudinea destinelor. Convergența sensurilor dezvăluie, în cele din urmă, o meditație emoționantă asupra umanului. Paradoxul, ironia sînt mijloace pentru a submina facilitatea. A fost remarcat, firește, amestecul de rîs și plîns, de voioșie și gravitate, propriu lui Geo Dumitrescu, „mai bucureștean aici decît oriunde. Pentru a încălca orice regulă de poezie serioasă, el explică, la urmă, ce a spus înainte, păcat de moarte la alții”¹.

Iar vouă, oameni buni, frații mei,
care veți zîmbi poate, citînd
această poveste sentimentală
la fel vă spun și vouă, ca totdeauna:
fiți bineveniți în inima mea! (...)
cînd veți întinde mîna să deschideți ușa casei mele,
cînd veți întinde mîna să o strîngeți pe a mea,
potrivit vechiului obicei al oamenilor,
fiți cu băgare de seamă ca mîna voastră
întinsă, mișcarea mîinii voastre
să n-aibă nici o umbră de asemănare cu vechiul gest
al mîinii ce se ridică spre a lovi...
Căci cîinele Degringo
se află acum, credincios, nedespărțit,
lîngă ușa mea, poate chiar uîndeva în mine...

¹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, ed. cit., p. 127

Se află aici o frumoasă pledoarie pentru omenie, un manifest al priorității sufletului neliniștit asupra echilibrului mediocru. Cîinele Degringo poate fi, așadar, simbolul recuperării conștiinței, în așa-zisa aventură existențială. O „po-veste” oarecum asemănătoare o întîlnim și la poetul american Louis Zukosky, în poemul *A 1-12*, poem în care pulsează aceeași dorință necesară de comunicare.

Fața și reversul. Compozițional, textele apar ca un fel de pagode suprapuse. Impresia e dată și de tonalitățile care alternează. Astfel, în *Singur-lună* se suprapun, dacă simplificăm, două „stări”: una tinzînd la expresia deplină a sentimentului (tristețea de a fi singur), cealaltă la „cenzurarea” sau „întoarcerea” lui; rezultă mai multe nivele de tensiuni din care, neașteptat, partea făcută emoțiilor delicate iese consolidată. Paradoxal, e chiar partea salvată și potențată tocmai prin causticitate și autocenzură rizibilă; ironia scoate sentimentul din „impuritate”, din „literatură”:

Sufeream: În fine, mai lipsea cineva
ca să fim doi. Mai ales seara,
cînd luna, plutind printre nori...
(O, mîzgă livrescă, blestemată încremenire
a vorbelor tocite, îndobitocite în sensuri!...)
...atît de singur, uneori, de parcă
toți oamenii se îndreptau spre mine
făcîndu-mă să simt că s-ar putea,
din cea mai simplă bucurie biologică,
să lăcrimez, ca la vederea
unor frunze dimineața.

Ireversibilitatea, trecerea iremediabilă a timpului duce la un zîmbet amar, în care cuvîntele par abia șoptite, ca în acest *Madrigal răsturnat*, în care fermitatea se identifică, de fapt, cu existența umană însăși:

Ai să te faci urîtă, fată tristă, fată de piatră.
Tot ce mi-ai dăruit sporește, urcă –
piere încet ce ți-am dat, așa cum seacă
bălțile neadînci uscate de vînt.
Mi-ai dat puțin – ți-am luat tot,
ochii mei te păstrează întreagă
și-n cana de lut a inimii mele
murmură sîngele tău.

Tonalitatea gravă, cu modulații ce amintesc de *Cîntarea cîntărilor* și *Ecleziast*, contrastează cu viziunea parodică din *De după Lamartine*. Aici versul poetului francez: „O, temps! suspends ton vol”, din meditația *Le lac*, devine „O, vol, suspends ton lac”, anecdotică urmărind demonetizarea unor atitudini și mijloace romantice ușor rizibile peste timp. Erotica dezvăluie un pasionat cenzurat de ironie, care știe să se bucure și să se teamă pentru fericirea lui. Difuză, deseori, ironia se dispersează alteori cu totul sub răscolitoare tristeți; e spațiul sufletesc în care melancolia înlocuiește ironia:

Poate strigai din vin, sau din pierdute lacrimi –
întotdeauna ploile coboară
pe urmele cocorilor plecați...
Pe plic, în colț, un fluture multicolor, un timbru:
involuntarul său sărut.

(*Pînă la galben*)

Cînd punctul de plecare e Anton Pann sau François Villon efectele se cer luate în seamă, căci parodistul își păstrează individualitatea. Sub semnul ludicului, Geo Dumitrescu scrie una din cele mai frumoase poezii în manieră parodic-ludică:

Și foaie verde trei lămii,
«rămii, o, nu pleca, rămii»...
cîntam, cu zarea căpătii,

nepăsătoarelor statui –
 eram școlar, eram duduie,
 eram un cal cu șaua-n spate,
 cu semne de celebritate, iubeam iubite adecvate
 pe doi-trei poli și jumătate...
 Și diridam și alelei,
 negustorite oase,
 fiți binecuvântate-n trei
 și răsplătite-n șase
 voi, neuitatele femei,
 o, prea frumoasele femei
 din ultimele clase!...

(Cîntec de mucă verde)

Ieremia, personajul proverbial e reabilitat *sui-generis* în poemul cu același titlu; a nimeri cu oiștea-n gard nu e proba unui defect de abilitate, de orientare ci, dimpotrivă, un alt fel de a pune punctul pe *i*, de a cuceri „centrul lîmpede al lucrurilor”. Alegorizînd stăruința inocentului, poetul face dintr-un simbol al eșecului ridicul unul al inconformismului uman; *drumul* lui Ieremia trece prin garduri, ducîndu-l astfel la descoperirea altor *drumuri*. Astfel, personajul atît de birfit de „ticăloasa spiță a moluștelor grave” care nu sînt în stare să dea nimic, asemeni inșilor comozi și teferi, adesea bine văzuți, pur și simplu „pentru că nu și-au luat răspunderea de a mîna o căruță”.

Astfel Ieremia, simbol voit derizoriu, e *remitizat*, finalmente, într-o poezie consecvent și voluntar denuizantă:

Bravo, Ieremia! (...)

Face, mă gîndeam, să strici o oiște sau mai multe,
 un gard sau mai multe,
 pentru a ajunge să bagi de seamă,
 să dovedești
 că nu e nevoie de ele!

Privit cu o simpatie nelipsită de ușoare unde de ironie, Ieremia, devine un Sisif autohton, dezvăluind un destin cu sensuri umane esențiale sub aspectul cel mai umil.

„Miticismul” bucureștean apare aici prin saltul dezinvolt de la o idee la alta, de la un sentiment la altul, de la o situație gravă la una „neserioasă”, prin nevoia confesiunii și totodată a disimulării. Ironia oferă un spectacol al măștilor, creîndu-și propriul său spațiu de artificiu (și artificii), nu fără legătură, desigur, cu cel natural. În planul imediat al expresiei, efectul e de aglomerare verbală, de discurs interminabil, cursiv și discontinuu, „rece” și febril totuși, alternînd abrupt dialogul cu narațiunea ori descrierea. Un limbaj „verde”, dar aplecat spre șiretenie în confesiune, are ca satisfacție, la modul caragialian „tachinarea”.

Textul își trimite vorbele înainte „nu atît pentru a-și explora terenul și prefigura pașii, cît pentru a ne da de înțeles că nu este și nu va fi acolo unde întotdeauna credeam că este sau se îndreaptă. Simularea participării, de o parte, simularea neparticipării de altă parte, sînt cele două atitudini tipice, rare-ori lăsîndu-se descoperite în stare pură, savoarea poemului stînd de obicei într-un foc subtil de interferențe, de *treceri*, un *joc* al variantelor schimbate sau într-un joc măsluit; se poate spune că, deseori, poetul este profund indiferent în implicările sale și profund implicat în ceea ce pare a-l lăsa cu desăvîrșire rece”¹.

De fapt, e vizibil un anume socratism al poetului: strategia întreținerii controversii, demersul investigator, predilecția spre o reflexivitate sub semnul căreia ființa să-și restituie sieși întreaga umanitate potențială. Înclinația ludică și analitismul iau forma unor ample și bine conduse meditații de moralist. În prim-plan revin frecvent întrebări ce țin de întîlnirea umanului cu el însuși, de continua confruntare cu necunoscutul aflat în noi, în lucrurile și fenomenele ce ne înconjoară (*Dar eu spun mereu, Biliard, Din cîte adevăruri*).

¹ Lucian Raicu, *Printre contemporani*, Ed. Cartea Românească, București, 1980, p. 81

Vizînd elemente aparent derizorii, ironia solicită atenția cititorului spre adevărata intenție a autorului. Sub formele de aparentă bagatelizare se ascunde, de fapt, o mistuitoare nevoie umană de comunicare:

«Și uite-așa – zicea domnu-nvățător –
discutînd iese adevărul!»...

Și discutam, și ziceam, și vorbeam,
și eu ziceam *dacă*, și tu spuneai *poate*
și el zicea *cît de cît*

(...)

Și discutam mereu, și ziceam, și vorbeam –

«dar, fiți atenți!» spunea domnu-nvățător –

«trebuie să stăm la o distanță egală

de lucruri, de *nu* și de *da*!» –

și eu ziceam *care* și tu spuneai *însă*,

și el zicea *una-alta*, și vorbele

se-mbrînceau unele pe altele,

și ardeau enorme iluzii și gânduri mănoase iluminînd pînă departe,
astfel că

discuția părea lîncedă și fără picioare,

și tocmai de aceea apăru ca un strigăt puternic nevoia mișcării
risipindu-se

într-un umblet înfrigorat, în zig-zag,

cu ochii deschiși, cu ochii-n pămînt, căutînd...

(Iar eu spun mereu)

Dorința celui ce scrie e de a intra în contact cu partea ascunsă a lucrurilor, în „interiorul umbrei”; „în nevăzut”, unde cresc „metaforice adîncituri pe crestele iluziei ucise”, lucrurile își pierd claritatea inițială, aparenta limpezime, dezvăluind „neprihănite nimburi sîngerînd / sub clopote de plumb” (*Interiorul umbrei*).

La o trecută retrospectivă (favorizată și de volumele antologice apărute în ultimii ani), se poate vedea, cu mai multă claritate, faptul că poezia din *Libertatea de a trage cu pușca* nu era un simplu teribilism juvenil, un simplu joc ironic, ci și ceva

mai grav: dincolo de spectacolul insolit, exista o consecvență atitudine estetică și ideatică. Era acolo o conștiință deschisă asupra incertitudinilor, dar vizînd certitudinile.

Titlul volumului sus citat poate sugera transferarea libertății în anarhie. Cărțile de tinerețe nu duc lipsă de acest simptom, care nu se agravează cu timpul, dimpotrivă. Era o poezie chiar necesară, făcînd organismul poeziei mai viu, mai *real*¹. Procedeele se repetă, pot fi identificate ticuri și tertipuri. Dar fără a rosti vorbe mari autorul comunică o revoltă necontrafăcută, menită să reabiliteze atît autenticitatea expresiei cît și a trăirii, salvînd astfel versurile de la nihilismul flecar, pur teribilist.

Spiritul avangardist al lui Geo Dumitrescu va deschide spre generații diferite: spre retorica – deretoricizată a lui Marin Sorescu, spre bravada epatant protestatară a lui Mircea Dinescu, spre „sfidarea retoricii și retorica sfidării”, sub semnul căroră se situează poezia mai multor „optzeciști”.

Să încheiem cu o „notă a autorului” (avertisment ironic!), ce ar trebui plasată înaintea sau spre finalul oricărui comentariu critic asupra poetului (ea însoțește ciclul *Furtună în Marea Serenității*):

„N.A. Orice coincidență între persoanele, umbrele, amintirile, copacii, sentimentele, apele, sau chiar pădurile din acest ciclu, cu elementele din realitate sau chiar din alte părți, este cu totul întîmplătoare, fără intenție și, la urma urmelor, imposibilă...”

¹ v. Daniel Dimitriu, *Ares și Eros*, Ed. Junimea, Iași, 1978, p. 41

III.5. NICHITA STĂNESCU. La Nichita Stănescu nu întâlnim decât rareori o ironie „vădită”, „explicită”. Astfel spus, ironia e o „structură disipativă” sau, figurat vorbind, e asemeni unei sfere ușoare de pădărie, plutind risipitoare între real și ireal, între eu și non-eu, între *da* și *nu* (căci „la *da* și *nu* – spune poetul – foile sînt rupte”). Oscilînd între „supra-înțeles” și „sub-înțeles”, Nichita Stănescu este – s-a spus – „ironic, însă într-un mod generos, risipitor”¹. Prin urmare, ironiei, cum îi place paradoxul, va inversa: lucrurile complicate capătă o simplitate ingenuă, copilărească, pe de altă parte, lucrurile simple devin „de neînțeles”, „cu totul și cu totul altceva”. Poezia lui și-ar putea lua ca motto versurile ultimei elegii: „Totul e atît de simplu, atît de simplu, încît devine de neînțeles”. Nichita Stănescu se dorește citit în subtext și dincolo de text, așa cum un strat de vopsea înlăturat ar putea dezvălui cu totul altă imagine: demoni sub îngeri, îngeri sub demoni, frunze sub inimi, inimi sub frunze, flori de gheață sub flori de mușeai...

Avatarurile lui Proteu. Fiziologia ironiei. Ce e ironia lui Nichita Stănescu? Un prim răspuns ni-l oferă poetul însuși: „Adeseori (...), lăsîndu-ne fermecați de logos, rîdem. E un fel de cum ar spune ploieștenii «rîsu-plînsu», e un fel de a te despărți apropiindu-te, de a te despărți rîzînd de ceea ce este, și de-a acorda «lacrimae rerum» existenței, concretului, logosului...”²

¹ Alex. Ștefănescu, *Între da și nu*, Ed. Cartea Românească, București, București, 1982, p. 56

² Nichita Stănescu; în: *Ciudatul rîs al rațiunii estetice. Filozofia poeziei*, Ed. Eminescu, București, 1990, p. 304

Ironia, apelînd la cuvintele poetului, e „rîzîndă”, „ocolindă” și „plîngîndă”. Pe scurt: „minciună de adevăr”.

S-a afirmat – și pe bună dreptate – că un text ironic frapează înainte de toate prin faptul că el nu este neapărat purtătorul unor semne lingvistice „avertizatoare”; cu cît avertismentele sînt mai puține, cu atît ironia este mai profundă, ea rezultînd din deruta semantică provocată de interferarea sensurilor și contrasensurilor în cadrul contextului. Ironia lui Nichita Stănescu „nu semnalizează”. Dacă am folosi termenii poetului, am putea spune că ironia devine aici „un glonte cu aripi de fluture”; un zbor printre imponderabilități.

Poezia lui Nichita Stănescu – s-a observat – constituie mai întotdeauna pentru critică un teren favorabil exersării ei interpretative. Într-un fel, situația e și ușor explicabilă: în numele revitalizării expresivității poetice, esențialul nu e pentru un poet să caute o structură perfectă (obsesia perfecțiunii – spune Borges – e un semn al religiozității sau oboselii), ci să realizeze mereu alte și alte structuri posibile. E drept, au fost identificate deseori sensuri subtil metafizice în simple experimentări verbale, ca și în texte care, cel mult, nu pot fi decât consecința unui abil proces de dezaxiomatizare. Cert e că Nichita Stănescu atrăgea interesul criticii pentru că era singurul dintre poeții momentului eliberați de preocuparea de a comunica, cu vigilență și strictețe, un sens anume; suveranitatea, impersonalitatea rostirii poetice îl sustrăgea de fiecare dată reacțiilor-reflex ale cititorului. Printr-un transfer reciproc de atitudini – observa E. Negrici – poetul a încurajat critica, iar aceasta i-a împropătat îndrăznelile, favorizînd anihilarea în poezie a oricărei exacerbate vigilențe ordonatoare. Convins că oricînd va avea șansa unei interpretări averse, Nichita Stănescu va „monologa” pe orice temă, va renunța nu de puține ori la efortul de a deosebi caracterul ocazional al subiectului sau simpla exersare a unor vechi teme, se va lăsa furat de sonoritatea sau împerecherile insolite ale unui cuvînt. Neobișnuită, așadar, era mai

întîi această nepăsare față de orice premeditare a unui sens, tăria de a nu consimți la constrîngerii impuse de mai vechea conștiință estetică, de a lăsa numai cuvintelor rolul de a-l naște ca poet. Într-un secol sufocat de exces de vigilență și complexe de tot felul, într-un veac al proliferării factorilor prohibitivi, a fost posibil (ca într-o epocă de început, de felul aceleia ilustrate de Heliade) – un act de impersonalizare, de suveranitate spirituală în raport cu publicul mare de cititori.

Ironistul – s-a spus – îl are ca simbol pe Proteu; ironia afirmă conștiința jocului; conștiința jocului în poem și asupra poemului.

De aici, o poezie în care cel ce plînge îl bîntuie pe cel ce rîde, dar și acesta îl bîntuie cu jocul său pe cel dintîi. „Bîntuirea” e starea în care necunoscutul viz(it)ează cunoscutul, într-un fel care poate să-i scape acestuia din urmă. (Omul „Nichita Stănescu ironiza singurătatea care îl sugruma, voia să o compromită pentru a o disprețui, înlăturînd-o apoi”¹.)

Ironia este, de cele mai multe ori, o „stare” de „echilibru instabil” între *prea-golul* și *prea-plinul* ființei, strămutîndu-le și travestindu-le, rotindu-le vîrfurile și dedesubturile lor. Ea e expresia unei conștiințe oscilante, a unei dispoziții instabile, a unei ciclomotii imprevizibile. Prin amestecul de rîs și plîns, ea transcende disjunția categoriilor și a climatelor opuse.

Aflat mereu între „opțiunea la real” și aventura postulării altor realități posibile, căutînd o altă geometrie a formei și ideii, descifrînd și încifrînd semnele, Nichita Stănescu ipostaziază o condiție umană identică sieși și contradictorie. De aici, cuvînte spuse ca adevăr, dar în care adevărul și-a pierdut marca; e un adevăr al neadevărului, rezultat dintr-un neadevăr al adevărului. În consecință, ceea ce e perceput ca lume „ireală” e de fapt reversul ei; pe măsură ce suprafețele se complică, toate componentele lor devin, la trepte diferite, față și revers; iar

¹ *Antimetafizica*, Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu, Ed. Cartea Românească, București, 1985, pp. 195-196

reversul lumii produce în mod constant noua ei față. Prin ironie, (i)realitatea „realului” e asimilată (i)realității cuvîntului.

Adeseori, jocul duce la o serie de glisări, metamorfoze; de aici, „copaci-cuvînte, aștri-cuvînte, păsări-cuvînte: cuvintele se scurg în lucruri și lucrurile în cuvînte. Aici găsim poate aspectul cel mai revoluționar artistic al poeziei lui Nichita Stănescu care constă într-un dublu raport: de substanțializare a limbajului și de poetizare a realului. Sesizăm însă și o deplasare de accent de la una spre alta: dacă inițial poetul pare a vorbi liric prin obiecte, atrăgînd realul în sfera vocabularului, ulterior el va împinge vocabularul în sfera realului, populînd lumea de verbe și de substantive. Obiectul-cuvînt devine cuvînt-obiect; realitatea își asumă legile gramaticii: lumea se comportă tot mai mult ca un limbaj ce alcătuiește fraze sau se fărîmîțează în silabe și sunete (...)” rezultă o poezie „care se construiește realmente sub ochii noștri, în timp ce, sumînd realul, îi transmite propria lui existență verbal”¹.

Înfrîngîndu-și conveniențele, renunțînd la impulsurile sale repetitive, cititorul poate descoperi faptul că, identitatea sa reală depășește curente inertiile ale adaptării la real, că ea este, cu mult mai bogată decît aceea pe care și-a închipuit-o; i se redă astfel o libertate pierdută, care de fapt îi aparține. Ironia lui Nichita Stănescu, amintindu-l deseori pe Socrate, e purtată de *eros*; poetul nu distruge cu fervoare nihilistă; iubind adevărul, trăiește o anume uimire (luminoasă), originară față de acesta.

După Jankélévitch, între semnele esențiale ale ironiei se află versatilitatea, ubicuitatea. „Ironistul nu este nici unul, nici celălalt (...), ironistul nu-și găsește locul niciodată, negăsindu-și locul potrivit”. E ceva similar sorții lui Eros, umblînd mereu cu traista lui de călător. În acest sens, poetul este ființa *plecării*, a *drumului*: „Călător sînt prin viață; egal sînt cu tot ceea ce este, – / de la pește la pasăre...” (*Metamorfozele*). Ironistul „este mereu

¹ N. Manolescu, *Nichita Stănescu*, în: „România literară”, anul VIII, nr. 29, 17 iulie 1975, p. 9

un *altul*, mereu *altundeva* (...) *Nusquam* – nicăieri, pentru el este *Ubique* – pretutindeni; fuga pentru el este o recenzie a tuturor măștilor (...) Viața ironică înseamnă relativitate”¹.

Deci, o existență imprevizibilă, „dramatică, tandră (...): ironia spune, în felul ei, că esența oricărei ființe este aceea de a deveni; ea afirmă că nu există o altă modalitate de a fi decât *a trebui să fii* că în fond conștiința este contrariul unui lucru”².

Poezia lui Nichita Stănescu dezvăluie cititorului, poate mai mult decât orice, omenescul într-un perpetuu climat de instabilitate. Cel ce-ți vorbește neliniștitor și tonifiant, familiar și bizar, oracular și colocvial, tragic și hilar, serafic și demonic, grațios și grotesc, elegiac și ironic, ingenuu și livresc, hiperlucid și hipersentimental, meditativ și exploziv, jubilativ și nostalgic, fantast și îndrăgostiti de real, împlătoșat și vulnerabil, iluzionat și mefient, solitar și solidar, identic sieși, în conflict cu sine sau dincolo de sine, transparent și ambiguu, confesiv și ermetizant, metaforic și metonimic, mereu între bucurie și dezabuzare, transformând drama cosmică într-una individuală, și invers, plângând atît cît să nu i se zărească surîsul, rîzînd atît cît să nu plîngă.

Ironistul, hotărîndu-se să fie un altul decât el însuși se dedică unei existențe palpitate, „ascunzînd” și „semnalizînd” totdeauna ceva.

„A exprima cu scopul de a masca și în același timp a masca cu scopul de a sugera cît mai bine; a scrie pentru a fi cît mai greu de înțeles și, în sfîrșit, a se face cît mai greu de înțeles cu scopul de a-și converti aproapele la ceea ce pare a fi credința în adevăr – iată invizibila vizibilitate, transparenta opacitate a măștii ironice, iată acea interiorizare care se exteriorizează și care, în același timp, este exteriorizare care se interiorizează”³.

¹ Vl. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 128

² *Ibid.*, p. 152

³ *Ibid.*, p. 55

Rezultă imagini excentrice și concentrice într-o poezie născută, la rîndul ei, din joc, din neastîmpăr, din aliaj de simulacru și sinceritate, de elevație și stîngăcie, de sofistică și naivitate, suferință și răsfăț. E, așadar, greu de spus care sînt „temele”, „izotopia tematică”, în cazul unei poezii ce trăiește tocmai din voluptatea contactului cu varietatea. Generalizînd, întrebările esențiale privesc Ființa și Cuvîntul, în nevoia acestora de întreg, dar și în aceea a desprinderii de fixitatea întregului. Nichita Stănescu ține să ofere cititorului o *Iliadă* a ființei poetice (cum mărturisește chiar autorul despre *Epica magna*), dar și o *Odisee* a semnului poetic.

Rolul vieții este un joc și jocul vieții constă în a fi jucat: a duce o viață dublă sau, mai exact, a trăi dublul vieții; ca dedublarea să fie într-adevăr puternică, cele două părți ale aceleiași stări se întîlnesc, se realcătuiesc reciproc: un joc între exterioritate și interioritate; a-ți trăi rîsu’ plînsu’.

„Nu joc teatru, deoarece, prietene, eu însumi sînt un teatru care joacă”¹. „Starea poetică” e „teatrul” în care cuvintele au devenit acțiuni și personaje.

Ironia lui Marin Sorescu, întîi de toate *de-mitizează*; ironia lui Nichita Stănescu mai degrabă *de-realizează* imaginile ca o dovadă – cum spune acesta – că lumea unui poem poate fi mai adevărată decât convenția lumii văzută prin simțuri. El lucrează „necuvîntul”, ceva de dinapoia cuvintelor, lumea imaginîndu-i realitatea, de-realizînd-o, încît tot ce este pur și simplu real nu mai este (tot) astfel, devenind impregnat de imaginar. Ironia (în descendență „manieristă”) devine un „arabesc al ideilor”, un joc cu *posibilul limbajului* (și prin aceasta cu *posibilul lumii*). Uneori jocul poetului reușește, alteori mai puțin ori deloc.

Ironia nu mai ține astăzi doar de opțiune și eliminare, cît de a pune în luptă o variantă centrată de structurare interioară și exterioară a sinelui și a lumii, cu un model des-centrat al

¹ Nichita Stănescu, *Album memorial, Teatrul care umblă*, Ed. Viața Românească, București, 1984, pp. 86-89

acelorași, altfel spus, în a conjuga stabilitatea cu versatilitatea, exigența „absolutului” cu exigența „devenirii”; poetul încearcă să realizeze și să suporte logica imanentă a unei ordini a lumii lipsite de centru; sau cu un centru difuz, ori cu centre multiple. Să suporte o ordine ce se reformulează continuu, într-o antinomie frenetică și dificilă. „Concordia discors”? Nu numai; „relațiile omologate nu sînt doar contrare, discordante; aparțin unor sfere cu totul deosebite prin însăși natura lor. Nu de tip oximoronic e metaforismul acesta; mai curînd de tip catahrezic”¹. Traectoria ironiei pare să țină de o dialectică a „logicii dinamice a contradictoriului”: înlocuind un ansamblu de excese și lacune, prin excese și lacune contrare; înlocuind imagini liniar evolutive cu imagini ale alternanței dominantelor, ale devenirii prin opoziții care, deopotrivă, resping contrariul și-l acceptă.

Ironia pune în joc o astfel de dialectică, în cheia căreia – prin actualizările și potențializările paradoxale și complementare – momentele „realității” și cele ale „irealității”, concretul și abstractul se conțin reciproc și coincid în rădăcinile și inflorescențele lor extreme, îndreptîndu-se îngemănat și derutant, către o țintă spre care autenticitatea imediată își întreține spontaneitatea ludică transfiguratoare.

Jocul ironiei – se poate spune – constituie și o metaforă pentru totul apariției și dispariției lucrurilor, în spațiul – timp al lumii; el „repetă seriozitatea vieții în teatrul irealității”, ridicîndu-i poverile, înălțînd viața făcută din obligații în eterul „ușor, aerian, al ne-obligatoriului”, purtîndu-ne „spre o atitudine estetică în fața vieții”².

Ironia, mai întîi, e euristică; ea coincide cu actul cunoașterii, cu relativitatea lui. De aici un amestec propriu de conștientizare a limitei și ignorare ludică a ei, amestec de generoasă implicare și gratuitate, de asumare și distanțare, de

¹ Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, Ed. Iriana, București, 1995, p. 408

² E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Minuit, Paris, pp. 76-80

repliere și abandon. Rezultă, cum s-a rezolvat, o modificare paradoxală a structurilor poeticului: o metafizică a realului și o fizică a ideilor și emoțiilor; realul se lasă inventat, devine un element printre altele ale imaginarului, iar invenția tinde să capete statut de realitate palpabilă. Poezia e concepută, ca stare între *a fi* și *a nu fi*, ca „reprezentare” a două lumi care se generează și se transcend reciproc: realul existenței și realul sem-nului. Poemul – „semantică a existenței” – zice Nichita Stănescu – privește pe de o parte spre lume, integrînd-o în sine, pe de o parte spre nașterea de sine, spre propria-i facere, integrînd-o în încorporarea poetică a lumii. Încercarea de cunoaștere a lumii pornește de la încercarea de reîntemeiere a limbajului. Ludicul transferă realitatea trăită în spațiul poeziei și realitatea poeziei în spațiul propriei existențe. Poezia trăiește continuu sub semnul acestei căutări: a-i scoate, între „alfa” și „necuvînt”, pe *a fi* și *a ști* de sub tirania literelor.

Realitatea obiectivă se subiectivează, subiectivitatea se „impersonalizează”. Neverosimilul capătă aspectul cel mai credibil și familiar cu putință; artificii se naturalizează, naturalul se artificializează; esențialul poate deveni ceva de nebăgat în seamă, în timp ce amănuntul, într-atît de transparent, de-lasine-înțeles, poate surprinde și deruta. Firescul devine insolit, miraculos sau hieratic. Concretul se imaterializează, abstractul e trăit în forma unor procese sau stări fizice, anatomice.

La Nichita Stănescu, ironia ține mai ales de conștiința jocului, a posibilelor; fapt ce nu exclude însă conștiința limitei. Artistul contemporan „își va plasa imaginația creatoare în bogăția varietăților, mai mult decît într-o adecvare la o *realitate oarecare*, de care sensibilitatea modernă se eliberează din ce în ce mai mult. Realul este ceea ce construim noi”¹. Ironia lui Nichita Stănescu se apropie de ceea ce-a numit recent „strategie a ambiguității”: relaționări în devenire, schimbări de perspectivă cu privire la același „obiect”, preferința pentru „posibili-

¹ A. Moles, *Artă și ordinator*, Ed. Meridiane, București, 1977, p. 122

tățile născînde"; de aici efectele nu *impuse*, ci *(e)o(m)puse* ale unei viziuni înclinate mereu spre nedeterminare.

Literatura sfîrșitului secolului nostru, se știe, cultivă mai mult relativitatea ironică, jocul de simetrii și disimetrii: e, de fapt, jocul posibilităților eliberate de o origine și deci de un sfîrșit, joc s(t)imulînd pluralitatea și instabilitatea referențială. „Eroarea nu se poate petrece decît în zona în care ea este înțeleasă, contrariind înțelesul”¹. Ironia lui Nichita Stănescu nu e departe de cea strecurată în versuri de genul următoarelor: „Fă cărțile de joc, amestecă dicționarele (...) Căci tot ce este asemănător nu este decît contrariul”².

Factor de sens, ironia ludică se vedește la Nichita Stănescu și factor de realitate nouă. Optînd pentru un limbaj al generării de sensuri prin schimburi de sens, prin jocurile continuului și ale discontinuului, ca și prin dialectica actualului și a virtualului pe care ele le provoacă, ironia face să se ivească, *dar pe un alt plan*, o „stare a poeziei”, punînd mereu în primejdie prima realitate; se află aici, desigur, și o altă învățare a libertății³.

S-a afirmat, nu și fără îndreptățire, că esența literaturii contemporane ține de spiritul palinodiei (autorul retractează sau, în bună parte, neagă cele exprimate anterior). Dacă un vers din Nichita Stănescu evocă un mod cunoscut de a scrie, versul următor îl poate „zice” și „dezice”, total, parțial, „difuz” sau prompt, comutînd receptarea. „Ca magicianul, el scoate din

¹ Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*, Ed. Eminescu, București, 1990, p. 545

² Jules Laforgue: apud VI, Jankélévitch, *op. cit.*, p. 120

³ Vorbînd despre vocația ludică, grațios-ironică, a lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu nota: „Versurile lui sînt umplute cu aer, ca oasele de pasăre(...) Versul său mi-l închipui ca pe o pasăre suav colorată, nițel ciudată, al cărei zbor grațios ne place și ne încîntă. Uneori, tot rotindu-se deasupra lucrurilor – mai aproape sau mai departe – ea face, ca să ne epateze, și zboruri de virtuozitate: zboară dînd doar dintr-o aripă au chiar numai dintr-o pană”. (Marin Sorescu, *Ușor cu pianul pe scări*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, pp. 55-377)

cutia neagră a inspirației întîi o eșarfă albă, apoi, cînd te-ai aștepta la doi porumbei, un roi de fulgi de zăpadă, apoi cînd te-ai aștepta la puțin soare, cutia neagră însăși, întoarsă pe dos”¹.

Ironia, repetăm, își caută loc în eroare, dar nu pentru a o accepta, ci pentru a o dizolva. „Exprimarea incompletă a adevărului înseamnă cîștigarea unui avantaj vital de subzistență”².

Grecii vor stimula avatarurile lui Proteu: „zeii sau muritorii aleși pot fi virtuozii ai falsității, născători de neadevăruri complicate (...) și ai energiei intelectuale implicate”³. Concluzia: aveau o concepție estetică asupra „ne-adevărului”, despre vitalitatea „afirmației greșite” și „înțelegerii greșite”; George Steiner vorbește de o anume dedublare, de un „machiaj al limbajului”, despre un geniu al limbii pentru contrafactualități plănuite, aici un semn pozitiv, creator, dar și o reacție de apărare a omenescului la presiunea realului.

În linii mari, stilistic, în mod obișnuit, ironia ludică a lui Nichita Stănescu coincide *antifrazei*. „Atunci cînd conținutul este contradictoriu, enunțul trebuie să fie interpretat invers decît apare în mod explicit”⁴.

Antifraza își va asocia forme dintre cele mai diverse, considerate drept constante ale ironiei de-a lungul metamorfozelor ei. Sînt, de fapt, și principalele procedee semnalate deja de o serie de studii stilistice (între ele, Maria Helena de Novais Paiva, *Contribuição para uma estilística de ironia*, Editorial Gredos, S.A. Madrid, 1961). La Nichita Stănescu, întîlnim, în grade diferite, *paradiastola* (amestecul de afirmații pozitive și negative); *litota* (afirmație în care, odată cu suspendarea dimensiunilor știute, prin mai puțin se exprimă mai mult); *paramologia* (afirmația „momeală” – „capcană”, a unui raționa-

¹ Alex. Ștefănescu, *Dialog în bibliotecă*, Ed. Eminescu, București, p. 29

² George Steiner, *După Babel*, Ed. Univers, București, 1983, p. 275

³ *Ibid.*, pp. 272-273

⁴ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. Seuil, Paris, 1972, p. 422

ment); *diasirmul* (afirmația sinuoasă între pozitiv și negativ); *anateza* (răsturnarea neașteptată, totală, absolută, a structurii logice obișnuite, curente).

Dinspre *Argotice* spre *Ordinea cuvintelor*. Ironia ca „adevăr poliper”. În rîndurile care urmează vor fi avute în vedere cîteva dintre ipostazele dominante ale ironiei, dar cu un plus de argumentare prin secvențe din textele poetului. Cronologic, în *Argotice* se află începutul. Înclinația spre ludic duce la o continuă schimbare a măștilor. „Poezia argotică a fost pentru mine prima mască, iar smulgerea ei de pe chipul meu m-a costat o parte însemnată din chip. Dar ce bine mi-a fost, Doamne, cu mască”.

Poeziile despre „rîsu'plînsu'” propriu trimit la ploieștenii Caragiale și Topîrceanu. Despre cel de-al doilea se afirmă: „Ironia lui ne-a scos pe mulți din vulgaritate”¹. Încă de la 22 de ani, unele texte (cuprinse în *Argotice*) conțineau organic sevă ploieșteană, aflată în vecinătatea *Florilor de mucigai* ale lui Arghezi, de *Cînticele de lume* ale lui Miron Radu Paraschivescu.

Uneori, (auto-)ironia va măsura aici distanța dintre biologic și ideatic:

am slăbit cumplit,
precum o muche de cuțit
că ideile, ale dracului, mi-au rămas largi de tot...
(În *cîrciuma* lui Malastropu, datată, 1955)

Prefigurînd secvențe asemănătoare din Petre Stoica, Marin Sorescu sau Ovidiu Genaru, ironia aduce în prim-plan derizoriul realității cotidiene, continuînd și, totodată, deturnînd tipare lirice anterioare, de la Anton Pann la Topîrceanu (*Strada Berzelor*).

¹ N. Stănescu, *Fiziologia poeziei*, ed. cit., p. 240

„Discontinuitatea” – s-a spus – se poate instala în procesele de repetare ce caracterizează producerea limbajului prin el însuși; în schimb, „continuitatea” la rîndul ei, se poate integra în chiar discontinuitatea procesului poetic efectiv, asigurîndu-i reînnoirea. E un paradox care se întîlnește cu așa numita *teorie a catastrofelor*, teorie ce tinde să fie verificată și aplicată în numeroase domenii¹.

Se poate observa la Nichita Stănescu funcționarea unui limbaj care se făurește în rupturile sale și a cărei discontinuitate nu poate fi nicidecum disociată de continuitatea unei dinamici care îl generează. Conflictele generatoare de forme – *catastrofale* – sînt *stări* și *(des)faceri*, rupturi și totodată „germeni ai trecerii de la identic spre diferit, de la diferit spre identic”². E aici, poate, și ceva din tentativa întoarcerii la *continuumul* unității originare, printr-o cuprindere a diferenței.

Energiile se încheagă și dezleagă în structuri care duc la destructurări sau nasc alte structuri; cuvintele și obiectele se prezintă alternativ sau simultan ca particule și antiparticule, angajate pe căi care duc dinspre finit spre infinit, și invers; e o consecință a trăirii în zonele unei infra-sau/și supra-logici, acestea căutîndu-și mereu o dialectică mai elastică, aflată în *căutarea tomului* și a dimensiunilor înseși ale realului.

¹ Plecînd de la principiul că lumea ni se înfățișează ca un amestec de determinism și indeterminism, René Thom consideră că orice morfogeneză, departe de a evolua în mod continuu, întîlnește puncte critice dincolo de care, ca să nu distrugă sistemul, trebuie să producă un *salt* în alt loc al întregului. (Fapt considerabil nu numai în cazul parodiilor lui Nichita Stănescu, ci în ansamblul universului său liric.) Acest salt, indispensabil ca procesul să-și poată urma cursul sau să reînceapă, este ceea ce s-ar numi *catastrofă*, dîndu-se termenului, evident, o altă accepțiune decît cea obișnuită. (René Thom, *Morphogenèse et Imaginaire*, „Circé”, nr. 8-9, Paris. Lettres modernes, 1978, p. 110)

² *Ibid.*, pp. 13-14. Orice evoluție discontinuă are loc în funcție de o continuitate ce se cere refăcută. Nu am putea defini mai bine poezia contemporană „decît ca pe un limbaj catastrofal”. (Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarii*, Ed. Univers, București, 1988, pp. 234-235)

Trebuie reamintit aici faptul că un text nu e niciodată perfect transparent (lizibil), dar nici cu desăvârșire opac (ilizibil); între acești doi poli se desfășoară însăși viața sensului, în permanentă oscilație între identitate și alteritate. Sensul se transformă în *Același* pentru a deveni mereu *Altul*; un alt *Același* supus transformării în același *Altul*. Poezia pune limbajul în stare de urgență; a face imprevizibilă vorbirea e o trăire a libertății: prin jocurile continuului și ale discontinuului, prin dialectica actualului și a virtualului. Schemele preexistente devin mai flexibile, determinând în cele din urmă devenirea sensului; poetul încearcă să profite de transformări și mutații pentru a lărgi această lume, pentru a-i dăruia tot mai multă realitate spre a fi trăită.

În a semnifica altceva și a declanșa luciditatea și visarea altcumva, aici se află dubla funcție a imaginii la Nichita Stănescu. În *Dulcele stil clasic* imaginea vizează, pe de o parte, o altă semnificație, încercând să se semnifice pe sine mereu *altfel*, iar pe de altă parte, își amintește de tot ce o leagă de *același*. De aici, amestecul de voci, schimbarea cadenței versurilor, trecerea bruscă de la un ton ceremonios la unul familiar, de la sublim la grotesc, interferența dintre imediatul concret și idealitatea pură. Parodia (rareori și *ironică* la Nichita Stănescu) înseamnă explorarea unor situații, motive și metafore obsesive, cu deplasarea accentelor de pe *ordo* pe *inventio* și *dispositio*. Ea furnizează, cu multă generozitate, pretexte și alibiuri sentimentalismului nostru naiv.

Vorbim, în mod curent, de *mușcătura* ironiei; la Nichita Stănescu, ar trebui să vorbim, paradoxal, cum e și poetul, de *sărutarea ei*.

Să sărutăm...

Și zdrang și zdrong pe străzile pustii
să ducem inima în noi
ca pe un papagal, în colivii
cu gratii de noroi...

(Să sărutăm)

Prinsă în jocul conștiinței și al limbajului, ironia tinde să fie înșelată de propriul ei joc, actualizând întrucîtva eterna aventură a lui Pygmalion, riscînd să fie prizonieră a propriului său prizonier. Parodiile înseamnă confruntarea cu limita, tentativa de depășire a ei și, firește, parcursul *între* limite. Parodicul, prin existența lui contextuală, implică un anume joc dătător de înțelegere mai cuprinzătoare, jucat între similitudini și disparități, fiecare dintre acestea conținînd posibilitatea actualizării celeilalte, fie și numai ca o consecință a înțelegerii interogației *dinspre* poezie *înspre* poezie.

Parodiile reprezintă o parcurgere a registrelor muzicale existente, iar această parcurgere îl duce pe autor la (re)descoperirea propriului registru, latent, de unde o parțială identificare a tiparului *clasic* urmată de modificarea acestuia. Poemele din volum rămîn, în bună măsură, imagini ale *visului de altul* și ale *amintirii lui același*, alternanțe între *prometeic* și *epimeteic*, proiecții în *alterum* cu evocarea lui *idem*, și invers.

Imaginarul pare eliberat de logică, dar libertatea de care se bucură sensul imaginar trebuie văzută prin prisma autonomiei relative; sensul logic este mereu prezent în sensul imaginar (metalogic). De aceea, imaginarul, aliajul între sensul logic și metalogic, nu poate fi nicicînd illogic, presupunînd ambele tipuri de sens, întreținîndu-le fluctuațiile; sensul *mișcat*, revărsat din albia sa, participă la o altă viață a textului.

Ironia, de la Socrate încoace, știm, *pune întrebări* spre descoperirea firescului lucrurilor; comentariul demonstrativ poate fi suspendat, mimîndu-se starea naivității. Uneori, se ajunge la Nichita Stănescu la *dialogul absurd* cu un partener straniu, enigmatic, dialog în care afirmația ca posibilă soluție, e *opacizată* și *luminată* din tot felul de unghiuri. Avalanșa interogațiilor ține jocul care reface, prin mimare, mirarea primordială. Problematizînd evidențe, certitudini, cuvîntul devine „trupul-hrană” pentru flăcările întrebărilor. Uneori, „libertatea devine un paradox, o *ironie*, o

formă paroxistică a ironiei (întrebare care poate primi orice răspuns)¹:

Trăim un prezent pur?
A trăi înseamnă timp?
Timpul este tot ceea ce nu înțelegem?
Timpul este tot ceea ce nu sîntem noi?
Există timp acolo unde nu este nimic altceva?
Timpul este fără să fie?
Timpul este însuși Dumnezeu?

(Întrebări)

Poezia lui Nichita Stănescu este, evident, și una a relaționării formale, relațiile situîndu-se într-o formă și formarea ei; ea se află între sensul definit clar în prealabil și dinamica sensului. Traseul sensului e de găsit între o transparență închisă în sine, vizibilă doar sieși, către un sens ce se deschide spre o închidere mereu deschisă; șansa sensului de a călători pe drumul devenirii sale.

Ironia dovedește că, dacă pre-sensul era un *dincoace de sens*, sensul prim constituind un *în-sens*, sensul secund va fi un *dincolo-de-sens* (cuvîntul schimbîndu-și sensul își sporește cantitatea de sens). Nu există cuvinte interzise (*cuvinte-bari-eră*), ci doar cuvinte posibile (*cuvinte-orizont*). Ludic la modul serafic, poetul dorește să scape de sensul obișnuit, prea general, de o multiplicitate care riscă să-l dezindividualizeze.

În ironie, semnificatul este ceea-ce-semnifică la modul tranzitiv și activ; semnificatul constituie ceea-ce-se-semnifică, la modul reflexiv; dar semnificatul poate fi și ceea-ce-este-semnificat, la modul pasiv; sensul rezidă în operațiile verificării sale. Imaginea *este* sens, pe cînd sensul *devine* imagine; imagine purtătoare de (contra-)sens.

¹ Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, E.P.L., București, 1969, p. 64.

Cu 11 elegii ingenuitatea face loc tot mai mult reflecției, îndoielii. Stării de jubilație din primele trei volume (*Sensul iubirii*, *O viziune a sentimentelor*, *Dreptul la timp*), cînd durerea însăși primea ceva din fericirea constitutivă a frumuseții lumii, i se substituie acum neliniștea, suferința de a fi, senzația teribilă de limitare, o teroare a grotescului într-un univers în care se face perceptibilă tot mai des o stare de dezordine.

E aici un moment de ruptură, un punct de fugă; registrul se schimbă trecîndu-se de la un mod oracular spre unul ludic, parodic-ironic. Poetul comunică întîi de toate, deseori, chiar „simulacru mîntuit al discursului”¹ (*Elegia întîia*).

S-a observat astfel consonanța de substanță între gîndirea poetică a lui Nichita Stănescu și gîndirea filozofică a lui Stéphane Lupasco, din *Logica dinamică a contradictoriului*. „În nici un alt univers poetic de expresie românească nu asistăm la o mai marcată naștere de conflicte și atenuare de conflicte; toate separațiile pe care gîndirea tradițională și practica bunului simț le-au postulat, sînt acum relativizate”².

Ironia din 11 elegii își poate găsi similitudini și în „relațiile de imprecizie” ori în „realitatea potențială” despre care vorbește W. Heisenberg; o „logică a «indeciziei» absoarbe pe cea a binarismului adevărat fals, corespunzînd conceptului de «potențialități coexistente»³. (A se vedea mai ales *Elegia întîia*, *Elegia a doua*, *Omul-fantă*, *A unsprezecea elegie*.)

Într-o primă ipostază, cuvintele sînt acum niște *ființe* pe care poetul le trezește și le trimite în lume; sînt elementele lumii pe care le adună și le combină după legile fanteziei în frăgezimi figurative. În dorința de a reface „structura materiei, de la-nceput” – *Poveste sentimentală*, Nichita Stănescu va

¹ Ștefan Augustin Doinaș, *Măștile adevărului poetic*, Ed. Cartea Românească, București, 1992, p. 159.

² *Ibid.*, p. 162.

³ apud. T.J. Reiss, *Archéologie du discours*, în: *Philosophie et littérature*, Paris, 1979, pp. 171-172.

încerca să unifice pînă și categoriile gramaticale; *nomina* și *verba* devin liber substituibile între ele.

Treptat, devine dominant sentimentul pierderii puterii asupra semnelor; cuvîntul nu mai are întruparea din faza originară cînd obiectele și semnele, părțile semnului chiar, coexistau fără a-și dauna unele altora. Cuvintele sînt descoperite cu o față în existență, cu alta în inexistență, în forma lor duplicitară; ele mărturisesc și ascund. Sînt *cuvinte* și *necuvinte*. Dar *necuvintele* ar putea fi înțelese și ca o altă posibilitate de adevăr, în *statu nascendi*. Cu timpul, tot mai des, nu se mai locuiește în unitatea mitică a începutului, ci într-o stare de expansiune, pe treptele multiplului și ale neîntregului. („E făcut să mă domine neîntregul, / zeița fără brațe, zeul fără glezne...” *Autoportret pe o frunză de toamnă*). În contrast cu densitatea spațiului viață-moarte, verbul existenței este resimțit ca insuficient („mai puțin decît a fi”).

Ironia lui Nichita Stănescu ține, prin multe din firele ei, de manierism. Negativismul și relativismul ontic, cognitiv, lingvistic (a se avea în vedere *necuvintele*) au drept urmare – se știe – faptul că despre orice se poate susține orice, că orice se poate transforma în orice. De cele mai multe ori, formele logicii inflexibile sînt atinse de entropie și se destramă, rămînînd numai cochilia, aparența lor. Primele forme ale manierismului rămîn cele ale *labirintului* (de unde și denumirea lor de *logodedi*; sînt presupuse atît pierderea, rătăcirea, cît și ordinea secretă)¹. Datorită subiectivismului, eul începe să se simtă în același timp stăpîn și nesigur în fața realității. Ironia amestecă elementele incompatibile. Ca în manierism, și la Nichita Stănescu vor fi folosite, așadar, echivocul, prolixitatea, contrastele ei, alogismele și antilogismele. Alături de ele se află nu puține alte metamorfoze anamorfoze logice și verbale, discursul fiind nu atît supus cît suprapus criteriilor exterioare, urmărind

¹ „Ironie înseamnă arabesc: datorită ironiei, același nu mai este același, ci un altul”. (Vl. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 65)

propriile sale reguli (*Obiecte cosmice, Oul și sfera, Laus Ptolemaei, Necuvintele*).

Sub cupola ironiei, „pateticul face tumbe în rumegușul arenei, plînsul stîrnește ecourile risului (...) Cu masca lui de făină, brăzdată de lacrimi false, clovnul intră pe nesimțite într-un tragic de dîncolo de contingent și imediat, într-un tragic ontic care ține de esența tăcerii și singurătății: (...) o lecție a incomunicabilului și a inefabilului. Toți oamenii sînt clovni, numai puțini au însă revelația metafizică a acestei condiții”¹.

Lumea devine un fel de hieroglifă îninteligibilă, în fața căreia e deplînsă orbirea, surzenia, absoluta singurătate:

Ce singurătate
să nu înțelegi înțelesul
atunci cînd există înțeles

Și ce singurătate
să fii orb pe lumina zilei, –
și surd, ce singurătate
în toiul cîntecului

Dar să nu înțelegi
cînd nu există înțeles
și să fii orb la miezul nopții
și să fii surd cînd liniștea-i desăvîrșită, –
o, singurătate a singurătății!

(Hieroglifa)

Matrice a tuturor existențelor, „unu” simbol totodată al singurătății de nevindecă („Cîtă singurătate / a fi!”) (*Blindele și ferocele activități ale însuflețitelor și neînsuflețitelor*) generează multiplicitatea infinită prin despărțirea de sine, prin „pierdere” deci, sau prin „scădere”. Formula silogismului existențial ar fi *Adunarea prin îndepărtare*:

¹ Matei Călinescu, *op. cit.*, pp. 20-21

Eroarea este îndepărtarea de este. (...)
 Ea este primul altceva.
 Ea fuge din unu, devenind cu unu, doi.
 Este adunarea prin îndepărtare
 Este ceea ce am putea zice: unu fără unu fac doi.

Ironia trăiește spațiul dintre prezență și absență, dintre existență și inexistență; de aici, gravitatea *risu'plînsu*-lui ei:

El a venit și mi-a spus:
 viața
 este o absență
 între două inexistențe.
 Eu m-am uitat la el lung
 i-am surîs
 pînă cînd
 am izbucnit în plîns.

(Acela)

Singurul spațiu în care omul se poate măsura cu sine însuși – s-a spus – e acela în stare a-l situa, în întregime, în fața Ființei, iar acest spațiu este cel al *prezenței* prin excelență, adică Limbajul. Dialectica limbaj / prezență apare extrem de nuanțată la Maurice Blanchot în *Le pas au-delà*¹.

Limba este capabilă să se autodistrugă fiindcă poate ceea ce spune și fiindcă, de fapt, „cuvintele unui poet se referă

¹ „Să evocăm obscură luptă între limbaj și prezență: mereu pierdută pe rînd de amîndouă, dar totuși cîștigată de prezență, dacă nu altfel măcar ca prezență a limbajului. Chiar dacă vorbirea, în perpetua ei disparitate, poartă cu sine moartea, vidul, absența, mereu reînvie cu ea ceea ce ea anulează sau suspendă, inclusiv acea limită la care se face absentă ea însăși. fie că ea nu reușește să epuizeze prezența, fie că, epuizînd-o, ea trebuie atunci, sub negație, să se afirme din nou ca prezență a vorbirii”, care epuizează deci în zadar prezența: aici triumfă, poate, numai cel ce nu luptă. (v. Ștefan Aug. Doinaș, *Măștile adevărului poetic*. Ed. Cartea Românească, București, 1992. pp. 302-303)

la lucruri care nu există fără aceste cuvinte”¹. „Starea” și „scena” devin una și aceeași realitate – limba, dar pe pagină rămîn doar cuvintele, structura și combinațiile lor... Mișcările senine ale imaginației din primele volume vor fi treptat înlocuite de sentimentul precarității cuvîntului și ființei.

Starea poeziei: „și-adevărată, -și jucată”. „**Măștile rîzînd și plîngînd ale cuvintelor**”. Paradoxul ironiei e, reluăm ideea, că *arată* și în același timp, *ascunde*. Uneori, ea indică chiar ceea ce ascunde, relevînd esența. Alteori, se poate inversa: esența e ascunsă, introdusă în «categoria secretului». Purtătorul unei măști – fie prin ceea ce mărturisește, fie prin ceea ce ascunde masca lui – se apără cu ajutorul enigmaticului de primejdia *alienării*, propunîndu-se unei descifrări infinite și totodată ironizînd orice tentativă de a descifra². Într-una din artele poetice ale lui Nichita Stănescu poate fi reîntîlnită ironia ca „minciună de adevăr”. Să citim cu atenție:

abia acum am dreptul să vă mint
 și vă spun despre cuvînt că e cuvînt
 și ce presimt chiar simt.
 Abia acum o să mă credeți
 că sînt înspre nu sînt
 că viața mea a fost mormînt
 iar moartea mea o tinerețe.
 Abia acum o să mă credeți
 în fine cînd am reușit să mint.

(*Ars poetica*)

Poate la nici un alt poet român negația nu stă mai aproape de afirmație, printr-un joc situat între silogism și sofism.

¹ Wallace Stevens, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, Vintage Books, Random House, New York, 1951, p. 32

² Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 120

Ironia – spun interpreții ei – nu are ambiția „să fie crezută”, ea vrea „să fie interpretată”. O conștiință filozofică „derivă, într-un fel sau altul, din conștiința ființei «mincinoase» a limbajului, în care adevărul e relativ, parțial, circumscris – fragment al fragmentului, ecou al ecoului, umbră... Tot ce putem face e să ne dăm seama de această ironie obiectivă, din răceala polară a căreia nu putem ieși; să dăm acestei ironii un sens dramatic: ceea ce e echivalent cu a participa la drama limbajului”¹.

Ironia se asociază cu un ludism formal împotriva logicii formale. Simplificînd, se poate vorbi de un „joc dublu”: de jocul propriu-zis și de iluzia jocului. „Ironistul este o bună conștiință ludică; nu o bună conștiință simplă și directă, ci o bună conștiință șireată și indirectă, care își impune plecarea și revenirea pînă și de la antiteză”². La fel ca jocul, ironia implică schimbarea de sens.

Nichita Stănescu vorbește de un „adevăr poliper”, „multiform”, un mod de a vedea lucrurile nu departe de cel al lui Picasso, spre exemplu, dacă avem în considerație tendința acestuia de a surprinde „fețele” lucrurilor în simultaneitate³. Ochiul poetului vede lucrurile ca într-o fîntînă a lui Narcis; un unghi reflectă un ochi care, la rîndul său, reflectă un altul

¹ *Ibid.*, pp. 140-141

² Vl. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 48

³ În pictură, Picasso ne pune în prezența unor forme care se sustrag limitelor fixate, care se prelungesc, se multiplică sau dispar în cursul genezei lor mutuale. Referindu-se la funcția ironică a picturii acestuia (în particular la lucrarea *La chaise cannée*), J. Hintikka subliniază „gîndirea relativistă” a reprezentărilor: „Picasso reprezintă aici spatele unui scaun nu pentru a-l picta ci pentru a transfera un obiect real pe pînză. Ironia este sporită prin faptul că acest obiect «real» este el însuși «fals»: nu este vorba de o răchită reală, ci de o piesă gata făcută din pînză ceruită care să semene cu răchita. Nostima autoironie a acestui truc ilustrează accentul frapant pus de cubiști pe *relativitatea întregii reprezentări*”. (J. Hintikka, *The Intentions of Intentionality and Other Models for Modality*, D. Reidel Dordrecht / Holland, 1969, pp.246-247)

ș.a.m.d., ca-ntr-o pînză de Picasso, în care unicul ochi este capabil de multiplicări curioase și de virtuți neașteptate. („Desigur m-ai greșit c-un ochi mai mult” – *Lăuntrul ochi*; o poezie chiar se întitulează *Tablou cu ochi*.) Rezultă uneori un cerc, un punct nucleic ce are în jurul său alte cercuri concentrice, realizîndu-se astfel o imagine mereu deschisă a *risu'plînsului*, de vreme ce propagarea este chiar un limbaj. Cel mai (in)fidel?

Dacă acceptăm termenii lui M.P. Bange, ironia lui Nichita Stănescu ar fi și „retorică”, și „tactică”, ținînd totuși mai mult de o „strategie” textuală, urmare a înțelegerii și exprimării unei viziuni plurivalente, mai cuprinzătoare asupra lumii; de aici, nu efecte impuse, cît suprapuse, o viziune înclinată, paradoxal, din „clar de inimă”, spre nedeterminare¹. Logica poeziei e aceea de a de-juca logica.

„*Mie însumi sînt un cal troian*” scrie poetul (*Calul troian*). „«Masca» devine, în mod esențial, un instrument de cunoaștere (...) ea cumulează eul și non-eul. «Masca» ironistului păstrează o transparență (...) «o opacitate transparentă» pe care el trebuie să o caute și care ne invită să refacem aceeași cale, spre a descoperi «le contre-chiffre»”².

Ca și Emil Botta, Nichita Stănescu e un poet al măștii, ambii venind pe calea regală deschisă de Eminescu. Cuvîntul constituie o mască, și una din accepțiile pe care le au necuvintele e aceea de suprafizionomie, de expresie suprapusă peste obrazul de drept al limbajului; cuvîntul nu se teme să devină *qui-pro-quo* la Nichita Stănescu. Cu „măștile rîzînd și plîngînd ale cuvintelor” (*Căderea oamenilor pe pămînt*), „protoplasme de măști / se întretaie” (*Miza pe nenăscuți*). Emil Botta se poate auzi strigat în versurile din *Egg*:

¹ v. M.P. Bange, *L'ironie*; în: *Linguistique et sémiologie*, 2, Presses Universitaires de Lyon, 1978, pp. 61-83

² Vl. Jankélévitch, *L'ironie et la bonne conscience*, P.U.F., Paris, 1950, pp.17-55

tu, nefirescule între firești
trăiri, de pururi altceva.

Nu, niciodată nu ești tu.

„Lecții imperfecte”. Întrebările poeziei dinăuntru și din afara ei. Ironia dezorganizează sistemele de coduri familiare; ea introduce o anume „dezordine” împotriva tendinței de încercuire a continuumului semantic, care-și cere compensare într-o nouă ordine în cadrul în care este implicată. În poezia *Altă matematică*, spre exemplu, așteptările obișnuite ale cititorului sînt „deviate” de imbinările insolite dintre cuvinte, de relațiile între termenii opuși sau care, în mod obișnuit, se exclud. Cuvintele, folosite în sens denotativ sau conotativ, duc la referenți (reali și/sau imaginari), prin care ironia minimizează curenta formulare abstractă, apodictică, „exactă”, „fără rest”, a realității care ne înconjoară. O perpetuă nostalgie a perfecțiunii însoțește cuvîntul și cifra¹. Cităm, numerotînd strofele:

I Noi știm că unu ori unu fac unu,
dar un înorog ori o pară
nu știm cît face.

II Știm că cinci fără patru fac unu
dar un nor fără o corabie
nu știm cît face.

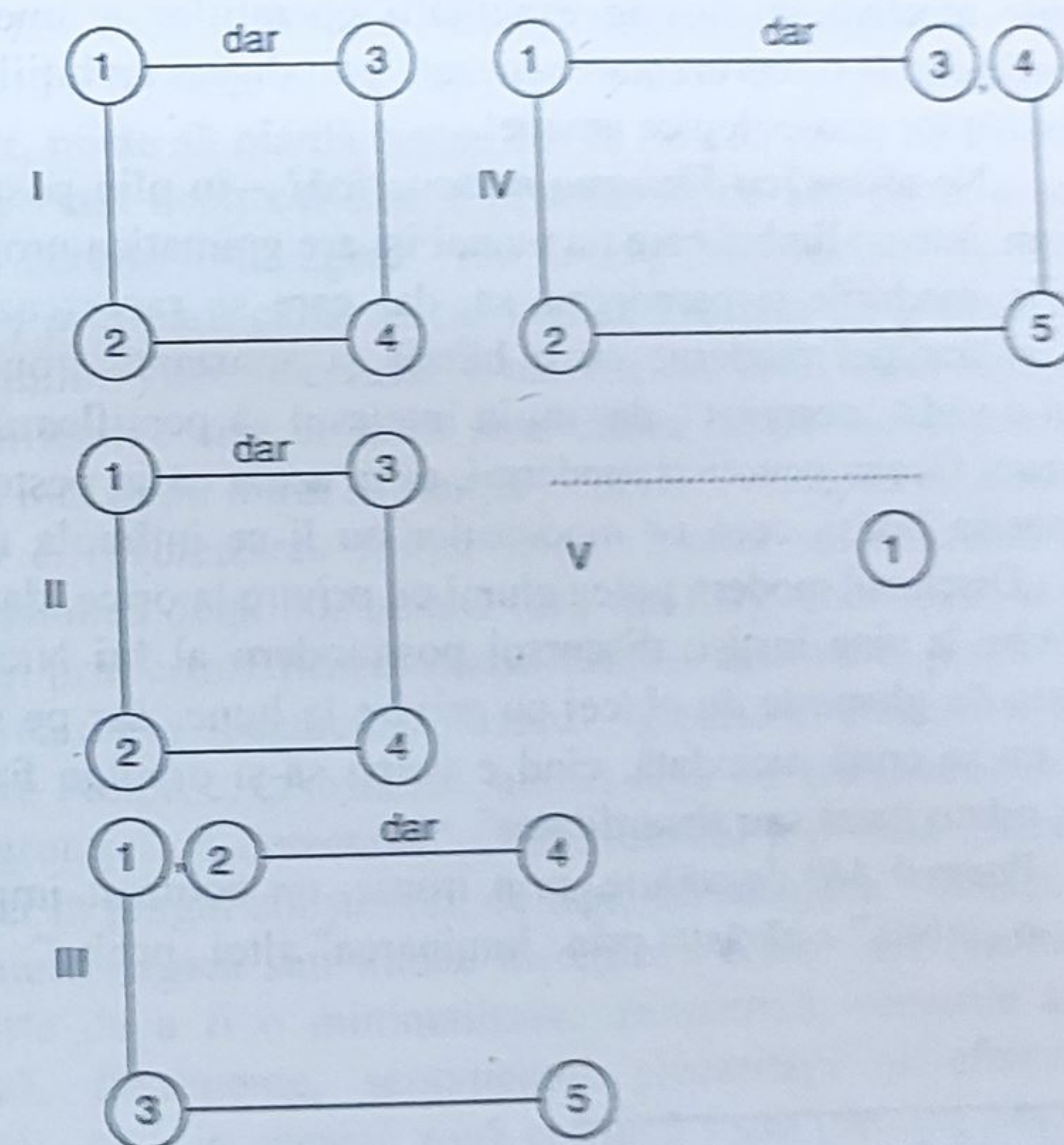
III Știm, noi știm că opt
împărțit la opt fac unu,
dar un munte împărțit la o capră
nu știm cît face.

¹ Constantin Ciopraga, *Între Ulysse și Don Quijote*, Ed. Junimea, Iași, 1978, p. 162

IV Știm că unu plus un fac doi
dar eu și cu tine,
nu știm, vai, nu știm cît facem. (...)

V Numai tu și cu mine
înmulțiți și împărțiți
adunați și scăzuți
rămînem aceiași...

Schema dovedește o organizare sintactică cît se poate de simetrică. Iată dispunerea frazelor¹:



¹ Constantin Parfene, *Teorie și analiză literară*, Editura Științifică, București, 1993, pp. 308-309

Ordinea se autodizolvă prin absurdul ironic, devine „aberație”, „dezordine”, spre a se restabili în final la nivelul ansamblului textului poetic: iubirea, poveste veche, rămasă mereu nouă, nu se lasă prinsă în ecuații; rămîne de neconfundat în specificitatea ei omenească. Ea își instituie o „matematică” proprie, cu totul diferită de matematica obișnuită, deci o stare necontabilizabilă.

Jocul absurd pune în relații matematice stări ale universului uman interior („tu și cu mine”, conotînd o relație afectivă), însă fără „produs” sau „rezultat”: „înmulțiți și împărțiți, adunați și scăzuți rămînem aceiași...” Ironia vizează faptul că relațiile afective se sustrag exactității operațiilor aritmetice; versurile duc la o reprezentare amuzant parodică a ambițiilor și posibilităților gnoseologice umane¹.

„Ne aflăm [cu *Viziunea matematică*] – în plin postmodernism, într-un limbaj care nu numai își are gramatica proprie, cazurile, modurile și paradigma sa, dar care se raportează la acela al tradiției moderne cu o blîndă și amuzantă ironie”². Poetul e vădit „neserios”, dar nu în înțelesul că persiflează lumea, cum făceau uneori și modernii, ci în acela că ia peste picior poezia însăși, ceea ce modernilor nu li se întîmpla niciodată. „Discursul modern putea glumi cu privire la orice, dar nu cu privire la sine însuși: discursul postmodern al lui Nichita Stănescu nu glumește de obicei cu privire la lume, dar pe sine însuși nu se cruță niciodată, cînd e vorba să-și divulge fragilitatea, relativitatea sau absurditatea”.

Poemul *Mit* dezvăluie, prin ironie, un contrast imprevizibil; o „orbită” e părăsită prin „luminarea” altei „orbite”:

¹ O poezie asemănătoare (dedicată lui Solomon Marcus, autor – se știe – al *Poeticii matematice* e *Matematica poetică*, cu următorul final paradoxal, ludic-ironic: „Matematica s-o fi scriînd cu cifre dar poezia nu se scrie cu cuvînte. Cucurîgu!”.

² N. Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 235

Incapabil să pierd,
inapt pentru fire,
alerg
în neștire.
Foarte greu mă primesc
să fiu cum sînt.
Focul ceresc
e sub pămînt.
Iar pămîntescul
mănîncă de foame cerescul.

Cel „incapabil să piardă” își dovedește inaptitudinea de a fi. Dar, dacă răsturnăm semnul negativ al primelor versuri, urmează a înțelege că, de fapt, cel în stare să piardă este apt să fie. Or, poate să piardă numai cel ce posedă ceva: nu își poate pierde viața decît cel care o posedă. Pe de altă parte, deschiderea cerului este „gura” (nu întîmplător vorbim de „cerul gurii”) prin care pămîntescul înghite (vorbim de „măruntaiele pămîntului”) natura celestă. E reactualizat astfel mitul ospățului. Semnificative sînt în acest sens cîteva dintre secvențele unui poem mai puțin intrat în atenția criticii, *Contemplarea lumii din afara ei*. Proteizarea ființei și universului se realizează prin expansiunea detaliilor umane (ori, mai larg, zoologice) în cosmos și prin cosmofizarea constituentilor anatomici și spirituali. Privirea oferă spectacolul absurd – grotesc al creaturilor ce se devoră reciproc. „Absurdul, atunci cînd nu are funcție ironică sau grotescă, e detestabil” (...): absurdul provoacă „starea de rîs, iar în pragul conștiinței, de fapt, deznădejdea”. Situații de o gravitate tragică sînt tratate în registru comic, dar rezultatul e departe de a fi o minimalizare; dimpotrivă, versurile accentuează, finalmente, sentimentul precarității și efemerității ființei: „aici, în această zonă cosmică / sub pleoapa albastră, / toți se mănîncă pe toți. / Neîntrept, toți se mănîncă pe toți. (...) Zgomotul caracteristic este acel al fălcilor mestecînd”.

Dezastrul este perceput dintr-o perspectivă relativizantă, (auto)parodic înalt-gnomică; o rece ironie acunde orice mutație afectivă cît de cît perceptibilă exterior (dorința autorului de a oferi un rezumat impersonal, „un scurt raport electronic obținut cu ajutorul computerelor”). Astfel, sînt oferite date despre:

o planetă de mărimea unui punct
pe care diferite puncte
se socotesc a fi stăpîne.

De la distanță,
nu se poate adjuceca
cine este stăpînul planetei,
care punct stăpînește punctul.

Putem deduce, însă,
că toate au un lucru comun
și anume, burta, stomacul.

În jurul stomacului,
unora le-au crescut frunze,
altora le-au crescut aripi (...)

Totul se reduce la privirea terestră; condiția e ca aceasta să fie... cerească. Pămîntul este locul unde exteriorul cosmosului dobîndește interiorul unui destin. Punctul este viața, iar viața este un punct. Finalul poemului este, indiscutabil ironic:

deși totul
nu este decît o nesfîrșită cină,
deși de departe, din cosmos
toți la un loc au o singură viață,
deși de departe, de foarte departe
nu străbate pînă în cosmos
decît un fin murmur
de fălci și de mandibule (...)
deși nici aceasta nu poate avea
o anumită înfățișare, totuși am putea spune

fără să ne înșelăm prea mult
că există o oarecare ordine și
o oarecare așezare
a ceea ce există acolo.

Bunăoară întotdeauna cînd cineva mănîncă
altcineva este mîncat.

Deseori ironia vizează risipirea identității; viețile
individuale întîlnesc un anonimat nelimitat:

Și totuși asta rămîne cel mai important, –
vechiul copac pe care l-au văzut și alții,
femeia dintîi, pe care-au mai iubit-o și alții,
piatra dintîi, pe care-au mai împietrit-o și alții...
Și totuși asta rămîne cel mai important,
că nu te mai poți întoarce
pentru că te-au întors alții,
mereu alții și alții și alții,
încît „tu” nu îl mai recunoaște pe „tu”, –
și trec unul pe lîngă altul, amestecîndu-se cu alții...
(Poem)

Ironia este expresia unei frustrări; altfel spus, expresia trăirii intangibilității perfecțiunii prime (și / sau ultime). Cum au putut să se despartă lucrurile de formele lor atît de simple? Cum puritatea, ceea ce nu trebuia să aibă urmare, a putut să aibă, totuși, urmare? Cum au ajuns „sferele”, „cercurile”, „liniile” să figureze un real lipsit de forme proprii de viață, fiind forme fără conținut? Întrebările pot trece ironia în nostalgie:

Totul ar fi trebuit să fie sfere,
dar n-a fost, n-a fost așa.
Totul ar fi trebuit să fie linii,
dar n-a fost, n-a fost așa.
Ar fi trebuit să fii un cerc subțire,
dar n-ai fost, n-a fost așa...
(Cîntec – Despărțire de o vîrstă)

Așadar, dacă am apela la termenii lui Noica, ironia (ca și nostalgia) poate fi generată și de un acut sentiment al lui *era să fie, n-a fost să fie*. Dar, de fapt, ironic-paradoxal, Nichita Stănescu tinde să facă aici vulnerabilă tocmai lumea ideală: dacă aceasta devine la Platon permeabilă la formele concrete, pentru a justifica acestora existența, aici idealitatea trebuie să sufere din cauză că formele concrete s-au putut smulge din ea cu prețul unei iremediabile trădări: „dar n-a fost, n-a fost așa”. Ca și nostalgia sau melancolia, ironia lui Nichita Stănescu e desprinsă de contigente, de determinări concrete, de cele mai multe ori ea vizează un raport între sentimentul infinitului și fatalitatea limitei. „Ironia e conștiința unei relevări prin care absolutul se realizează și, prin același gest, se distruge, se relativizează; arta, în genere, nu e decît momentul de trecere, frumoasa și fragila aparență care exprimă și, totodată, «fărimitează» ideea”¹.

Lecția despre cub și *Lecția despre cerc* – mici compoziții demonstrative care deschid și închid *Operele imperfecte* readuc în prim-plan problematica artistului și a creației. Sînt glose simbolice pe tema „imperfecțiunii”; „imperfectă”, opera rămîne deschisă pentru a avea o nouă viață în imaginația receptorului. Poezia e devenire, nu desăvîrșire sau, în termenii lui Nichita Stănescu: „oul”, nu „sfera”. *Lecția despre cub* amintește de Paul Valéry, cel după care nu există nimic mai frumos decît ceea ce nu există:

Se ia o bucată de piatră,
se cioplește cu o daltă de sînge,
se lustruiește cu ochiul lui Homer,
se răzuiește cu raze,
pînă cînd cubul iese perfect.

După aceea se sărută de nenumărate ori cubul
cu gura ta, cu gura altora
și mai ales cu gura infantei.

¹ v. Vl. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 27

După aceea se ia un ciocan
și brusc se fărîmă un colț al cubului.
Toți, dar absolut toți zice-vor:
– Ce cub perfect ar fi fost acesta
de n-ar fi avut un colț sfărîmat!

(*Lecția despre cub*)¹

E sugerată încercarea de revenire la un stadiu anterior, al neîmplinirii; prin neîmplinire se poate întrezări împlinirea. Perfecțiunea este o iluzie; ea se poate distinge (distruge?!) abia atunci cînd i se opune imperfecțiunea concretă. Perfecțiunea, sugerează ironia, declanșează actul creator: finalitatea utopică și cauza reală.

„Teatrul interior” duce la o (auto-)ironie care vizează, nu de puține ori, arta cvasi-nivelatoare aflată în circuit. Receptarea ultimelor volume (*Operele imperfecte*, *Noduri și semne*, *Opere impersonale*, unele postume) a pus în evidență cîteva dintre trăsăturile ironiei lui Nichita Stănescu: toposurile poetice derizorii; estetica unui narcisism plat, cu evenimente sufletești rizibile; inspirația prolixă și efectul cuvintelor nepotrivite; construirea fabulosului biografic, aservind zicerile limbii; metafora care o ia razna, propunînd analogii forțate². Rezultă o poezie care „imită și reface nu expresia discursului luat drept bază, ci resorturile lui, ontosul lui caricat, aesthesis-ul deviat din pornire, procesul însuși de «producție» al acestui discurs”³. Prin trecerea realului prin filtrul „teatrului interior” se obține o poezie autentică, avîndu-și principiul său salvator tocmai în exasperarea cu care frumosul autentic este căutat. Răzvrătirea pe care limbajul poetic și-o îngăduie

¹ Poate fi aici și o reminiscență. Spre exemplu, grupul *Pietà* al lui Michelangelo impresionează prin splendoarea formală, dar *Sclavii* aceluiasi rămîn o operă la fel de relevantă tocmai prin realitatea increată, latentă a formelor. Alcătuirile tinjesc la reconstituirea lor în alte forme de existență; o realitate în căutarea formei poate fi, tocmai prin „imperfecțiune”, mai autentic umană.

² v. Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu - între poesis și poien*, Ed. Eminescu, București, 1991, p. 194

³ *Ibid.*, p. 194

împotriva dicționarului, introduce o dezordine care-și cere compensarea într-o nouă ordine; structură disipativă, poezia aspiră la o ordine de gradul al doilea, „de joc secund”. Prin perturbare, ea tinde la o complexitate superioară. Latențele aflate în limbajul poetic sînt întrucîtva cele care sălășuiesc în atom; dezlănțuirea lor nu poate fi stăpînită. De aici, un șir de tentative eșuate din care naște splendoarea și chinul căutării, căci nici o tentativă nu seamănă cu una precedentă.

Cităm, fragmentar, din *Căutarea tonului*, poezie în care patosul și raționamentul ironic fuzionează într-un interesant monolog al tatonărilor și dizertațiilor, acum necesare tocmai aparentei lor gratuități:

Înger?
Înger...
Nu, nu e bine înger!
Să luăm trei nume frumoase (...)
Altceva, altceva, altceva...
Nu credeam să-nvăț a muri vreodată,
Nu, nu, nu e bine!
E exclamarea lui Mihai Eminescu.
Nu, nu...
A fi sau a nu fi
aceasta-i întrebarea.
Mă mir că a mai fost pusă.
Cred că am găsit ceva, însă.
Tristețea mea aude nenăscuți cîini
pe nenăscuții oameni cum îi latră.
Nu, nu e bun.
E vechi...
Deci, înger...
Nu, nu e bun înger!
Deci, înger?
Nu, nu e bun...
Deci înger.
Nu.
Deci înger?

(*Căutarea tonului*)

Poate fi aici și o variantă ludic-ironică, zigzagată, amintind întrucîtva de arghezienele *Cuvinte potrivite*, în sensul că ideea esențială, negreșit, vizează chiar efortul artistic spre găsirea „cuvîntului potrivit”. Obsevații pertinente asupra *Căutării tonului* au fost făcute, între alții, de Val Condurache. Cuvîntul *înger* – observă acesta – se încarcă de sens pe măsură ce-i crește indeterminarea. Dacă, spre exemplu, subiectul amplului ciclu proustian a fost redus de Chomski la numai o singură propoziție: „Marcel devine scriitor”, în cazul poemului citat, crescut deopotrivă ezitant și vertiginos, întregul ar putea fi restrîns la „Poezia își caută esența”. Un poem autentic e afirmația, prin interogație, a Poeziei. „Modul ironic, prin specia parodică, întoarce afirmația pe dos, dezgolind întrebarea. De altfel, ironia apare, ciclic, în perioadele în care literatura epuizează mijloacele de a ascunde interogația din care este constituită”¹. Denunțîndu-și procedeele, literatura se întreabă, în mod profund, *ce este*.

Nichita Stănescu va folosi deseori ironia ca o strategie a semnului, în tentativele de aproximare în expresie a unei realități date sau virtuale (lumea fiind percepută în dublă ipostază: ca realitate dată, dar și ca realitate pentru a fi provocată la metaforă).

Între ceea ce o maschează și ceea ce o marchează, să se afle ironia în locul dintre posibil și imposibil, dintre „arderea” și „stingerea” care se conțin și se condiționează reciproc, spațiu sugerat cîndva de Roland Barthes? Iată pasajul critic la care e făcută trimiterea: „Literatura este precum fosforul; ea luminează mai puternic atunci cînd e pe cale să dispară. Modernitatea începe cu căutarea unei Literaturi imposibile (...). Toată Literatura poate spune: *Larvatus prodeo*, înainte, arătîndu-mi masca cu degetul”². Ca Necesitate, poezia atestă destructurarea limbajului; ca Libertate, ea este conștiința acestei destructurări

¹ Val Condurache, *Portretul artistului în tinerețe*, Ed. Cartea Românească, București, 1984, pp. 17-18

² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, pp. 31-32

și efortul însuși care ține să o depășească. Dar, în cazul lui Nichita Stănescu, cele două afirmații de mai sus pot fi înțelese și invers, căci dincolo de interferențe, realitățile pe care ambele le denumesc intră într-un joc în care acestea pot deveni mereu substituibile. Cum tradiția e asimilată și sînt experimentați operatori stilistici noi, Nichita Stănescu înseamnă reinstaurarea modernismului românesc, dar și deschiderea spre *altceva*. Categoriile „facerii” și înțelegerii poeziei sînt tocmai ceea ce textul sau opera se străduiesc să caute, spre a dovedi că se pot scrie versuri și *altfel*.

III.6. MARIN SORESCU. Ceea ce a surprins mai întii în poezia lui Marin Sorescu a fost un nou tip de simplitate, generat de o modalitate dobîndită printr-un continuu exercițiu de relativizare. Succesul se datora în bună parte faptului că poezia sa întîlnea predispoziția latentă a cititorilor spre eliberarea de convenții și clișee, spre diferențiere și înnoire. Pe de o parte, versurile au fost receptate exclusiv în latura originalității lor; pe de alta, au fost asociate unor voci lirice dintre cele mai diverse, chiar sub unghi valoric: Anton Pann, Minulescu, Arghezi, Blaga, Topîrceanu, Philippide, Emil Botta, Tonegaru, Urmuz, Geo Dumitrescu, alături de Jules Laforgue, Jean Cocteau, Jacques Prévert, Raymond Queneau sau Edgar Lee Masters. Apropieri mai mult sau mai puțin îndreptățite. Spre exemplu, deschizînd *Panorama noii literaturi franceze* a lui Gaëtan Picon, s-ar vedea că multe dintre atributele identificate de criticul francez la Jacques Prévert nu-i sînt deloc străine lui Sorescu; comune celor doi le-ar fi ironia ca amestec abia perceptibil între comic și tragic, deschiderea spre cotidian, familiaritatea, „dezermetizarea” discursului, așa-zisul „comique des sailles”, tendința spre o nouă metaforicitate (ea însemnînd nu atît „metafora la vers” cît „poemul-ca-metaforă”); de aici, o modalitate lirică făcînd să se întrevadă „scriitura argumentului teatral”, care, paradoxal, nu convenționaliza poezia, cît îi conferea prospețime: „Este ca și cum ne-am regăsi aerul curat de afară, după ce am zăbovit îndelung în încăperile întunecoase și încărcate ale unui muzeu, vechi el însuși de sute de ani”¹.

¹ Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, Paris, 1976, pp. 260-265

Asocierile pot continua. Se pot găsi astfel similitudini chiar și între Sorescu și Bacovia, spirite plasate, curent, mai degrabă la antipod. Ce ar avea comun Sorescu și autorul *Comediilor în fond*? Ar putea fi semnalate aici doar câteva aspecte: risul reținut („amar”), ca și plînsul; asumarea cotidianului în datele lui cele mai banale și înregistrarea lor în registrul tragi-comic, prin care acestea sînt scoase din anonimat devenind parabole ale condiției umane; însingurarea celui ce sesizează falsitatea lucrurilor, trăind speranța mereu înșelată de impactul asupra lumii; ignorarea pitorescului și eliminarea formulelor „frumoase”; situarea sentimentalismului sub semnul lucidității ironice și al discreției („A te destăinui, însă, prea mult, e întristător” – Bacovia; „Iar, noi, cei țepeni într-o singură viață / Nici măcar pe-asta n-o știm trăi. / Vorbim anapoda sau tăcem ani în șir. / Penibil și inestetic / Și nu știm unde dracu să ne ținem mîinile” – Sorescu). Toată lumea joacă teatru; actorii sînt doar simpli figuranți.

Observațiile de mai sus nu au intenția unei judecăți valorice. De fapt, rîndurile ce urmează nu vor avea în vedere „inegalitățile” sau „scăderile” din poezia lui Sorescu (inerente, pînă la urmă, oricărui autor); ceea ce înseamnă, evident, că se cere recunoscută și existența unor texte ce „se consumă” pe măsură ce se citesc, prezentînd interes doar o singură dată, asemeni unor artificii din pomul de iarnă. (Lucru ușor vizibil, deja constatat în receptarea unora dintre volume.)

Fantezismul parodic-ironic. Parodiile debutantului (*Singur printre poeți*, 1964) propun cititorului imaginile unui ironist preocupat, ca majoritatea tinerilor poeți, mai mult de poezie decît de viață. Înainte de a fi citită lumea, e citită poezia; ca actor, regizor și spectator. Faptul de viață e descifrat prin descompunerea mecanismelor retorice. Cum viața își va multiplica rolurile, de la parodiarea literaturii, Sorescu ajunge să paro-

dieze viața însăși; scindarea livrescă, scripturală, prefigura, așadar, o scindare parodică mai largă, existențială. Ludicul e spațiul de întîlnire al insurgentului și însinguratului.

Începînd prin a surprinde ticurile particularizante ale unui stil sau autor, parodia și pastișa (ambele ipostazieri ale spiritului critic) prefigurau paginile din volumele eseistice, anticipînd, în fond, nevoia de eliberare de teroarea convenționalizării limbajelor. Parodiile arătau mai ales plăcerea autorului de a crea *à rebours*, punînd în balanță (d)efecte. În atracția față de ideea ca *vers*-„invers” (*para-odos* = „contra-cîntec”) putea fi identificat prologul unui insurgent „fantast” (vezi și G. Călinescu), pentru care parodia constituie o primă cale de manifestare a a(p)titudinilor sale polemice, a disponibilităților mimetic-critice. Parodiile s-au născut, de fapt, dintr-un anume scepticism și din dorința de a scoate poezia din declorofilizare; după autor, ele ar fi putut fi împărțite în două categorii: unele reprezentînd negarea unei metode de creație (deci, un *ba* ironic-satiric), altele însemnînd exerciții pe o claviatură cunoscută (un *da*; în termenii lui Cioran - „exerciții de admirație”); una peste alta, un *ba da* al unei vîrste ce dorea să se miște, liberă și pe picioroangele cîtorva dintre „cei mai înalți”¹. Deseori, între original și „mimotext” se interpun mai multe medieri; autorul grefează (glisînd) *Balada lui Villon și a grăsalanei Margot* pe *Balada doamnelor din duse vremuri*, aducînd parodia din tiparul ei clasic spre alchimiile verbale ale scriiturii post-moderne. Gravitatea face loc aici unui scenariu riguros, metodic. Dacă „a parodia” înseamnă a oferi un contrapunct, ceea ce realizează parodistul, în cazul sus-numit, e o „înnobilare” a „hipotextului”; prin dislocare, din cîntecul lumesc se trece la tiparul elegiei pentru efemeritatea femeilor care au sporit gloria lumii. Trupeșă iubeată, grăsalana Margot, își ocupă astfel locul alături de ... Ioana d'Arc:

¹ v. Dorin Tudoran, *Nostalgii intacte. Interviu*, Ed. Eminescu, București, 1982, p. 302

Ipac a hoască războită
 Cu negi robuști dormind pre ea
 A fost Margot, cea mai rîvnită
 Din fițele cu malotea?
 Se scaldă-n ploi, belșug zoi strîns-a
 Și cearc, năstrape de lichea.
 Căci fieri de viezure-s întrînsa
 Dar unde e Margota mea?

Ironia și parodia (ele, mai ales) sugerau cîndva comentatorilor un termen ca *subtext*, azi deja ușor desuet, căci s-a ajuns la o cvasi-dezarmantă terminologie (*co-text*, *con-text*, *geno-text*, *feno-text*, *avantext*, *supratext*, *textolect*, *intertextolect*, *antologicotext*, *syntext*, *arhitext*, *metatext*, *transtext*, *paratext*...).

De obicei, preluînd un model de exprimare, Sorescu parodiază o viziune și realizează una nouă, rezultată din relația pe care autorul o adoptă între *hiper-* și *hipo-text*. Ceea ce-l individualizează pe poet e tentativa de a destrăma iluziile, atrăgîndu-ne mereu atenția asupra altor adevăruri decît cele supra-solicitate.

Parodia devine nu doar un simplu mijloc antipoetic; asociindu-și ironia, ea e întrebuițată mai ales de autor pentru a vedea dincolo de *literatură*. Volumele de mai tîrziu vor arăta că modelarea pe structuri lirice diferite nu se dovedește un subterfugiu din fața unei necesare individualități artistice, cît o atitudine lucidă, îndeajuns de sigură pe sine pentru a mai accepta soluțiile literare deja date. În descendență manieristă „înscenarea ideii” amintește în bună măsură de „jocul liber al ideilor cu fantezia”¹.

Parodia este deja ironică prin faptul că-și caută locul în „eroare”, prin generozitatea cu care se alătură „excesului”; parodia și ironia vizează „modelul” sau „eroarea” nu ata-

¹ Rosario Asunto, *Universul ca spectacol*, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 141

cîndu-le frontal, ci indirect, avînd într-un fel sau altul, postura de complice. Ele fac o bună parte de drum alături de „tipare” și/sau „eroare”, pentru ca apoi să le devieze spre atingerea propriilor scopuri.

Jocul poeziei. Lumea ca teatru, teatrul ca lume. Ironia și parodia vor marca – s-a observat – și creația ulterioară. Marin Sorescu „ajunge de fiecare dată la poezie prin parodie. Este aici o «ontogenie» care repetă o «filogenie»”¹. Dintr-un *sentiment al limbajului* poezia devine un *sentiment al lumii*. Într-o manieră „prozaică”, „de-solemnizată”, spectacolul vieții și-al morții este surprins fără neliniști aparente. „Degajarea” e însă jucată, fiind în esență o „poză”, o „mască” (e o dezinvoltură situată chiar la antipodul stingherelii pe care o dovedea în mod obișnuit, în dialog public, chiar autorul).

Comentînd volumul *Poeme*, Gh. Grigurcu rămîne unul dintre primii critici care surprind specificul lirismului sorescian: „Neluînd în serios convenția estetică, Marin Sorescu o exagerează mistificînd-o. În felul acesta e deschis un unghi atotcuprinzător de persiflare. Parodiind marile teme ce emană dintr-însa, e capacitatea sa de a-și constitui un stil, din ceea ce putea fi o relaxare momentană. Din atomismul amuzamentului se încheagă o sferă poetică în amețitoare mișcare. (...) Mai mult decît oricare alta, această formulă de poezie e lipsită de altă substanță, decît propria sa aparență. Jocul de artificii e capabil de a ilustra toate culorile, toate curbele virtuozității. Pe imensul fundal nocturn el recade în feerice falduri”².

Cele mai multe poeme sînt *travestiuri*: în tiparul („haina”) evenimentului de fiecare zi sînt îmbrăcate sau modelate întîmplări majore ale spiritului, relații esențiale ale omului cu cosmosul sau societatea, cu limitele și nemarginile lui.

¹ Mircea Martin, *Generație și creație*, E.P.L., București, 1969, p. 38

² Gh. Grigurcu, *Teritoriul liric*, Ed. Eminescu, București, 1972, pp. 199-200

Citind în fenomenal esențele și în stările conflictuale absurde ontologia condiției tragice, autorul descoperă, în variantele și invariantele lor, legăturile individului cu timpul și spațiul, reluând în forme nepretențioase, familiare, teme ca nașterea și extincția, devenirea, supraviețuirea. Cel ce scrie și coboară poezia pe pământ, o umanizează, îi dă, altfel spus chipul unei umanități care a pierdut ea însăși o bună parte a posibilităților de regenerare anteică.

O afirmație a lui Christian Morgenstein se potrivește în multe privințe cu perspectiva pe care Sorescu o deschide asupra lumii și a poeziei: „Să considerăm eșafodul ca pe un foișor al fanteziei dominând împrejurările (și «împrejurările» *n.n.*)... De pe spînzurătoare vezi lumea altfel și vezi alte lucruri altfel decît altele”¹.

Autorul posedă o bună cunoaștere a cititorului de literatură²; bănuind reacțiile acestuia, îi va oferi, ca atare, tocmai ceea ce așteaptă dezinteresul și curiozitatea lui, orgoliul său de ins complicat, problematic, și, în același timp de ins doritor de a se amuza, de a rîde încă. E prezentă aici o anume voluptate a bunei dispoziții, ca în orice clovnerie. Rezultatele sînt remarcabile prin ingeniozitatea extracției hilarului, ca în acest apocalips comic din *Frescă*

În iad păcătoșii
Sînt valorificați la maximum.

Femeilor li se scot din cap,
Cu o pensetă,
Clamele, agrafele, inelele, brățările,
Pînzeturile, lenjeria de pat.
După aceea sînt aruncate
În clocotul unor cazane,

¹ Christian Morgenstein, *op. cit.*, p. 7

² v. Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, Ed. Cartea Românească, București, 1978

Să fie atente la smoală,
Să nu dea în foc.

Apoi unele
Sînt transformate în sufertașe
Cu care se cară la domiciliul dracilor pensionari
Păcatele calde.

Bărbații sînt și ei folosiți
La cele mai grele munci,

Cu excepția celor foarte păroși,
Care sînt torși din nou
Și făcuți preșuri.

La Marin Sorescu uimirea e jucată, jocul, – mirat; realitatea se dezvăluie în două sensuri: fie printr-o presiune a vieții asupra inautenticului, asupra „scenei”, fie printr-o presiune a teatralității asupra vieții. În primul caz, omul e autentic, actorul, însă, „fals” („nu are mască”, el *spune adevărul*); în al doilea caz, „actorul” e autentic, în schimb omul apare ca inautentic: omul e *jucat*, nu își cunoaște *rolul* în teatrul vieții. Nu întîmplător teatrul lui Sorescu s-a născut din poezie, fiindcă întîi aici a luat ființă *scenariul*. Autorul *mimează* și *minează* convenții. Printr-o viziune scenică, prin resimțirea lumii ca teatru și a teatrului ca lume. Ironia rezultă din *luciditate* și *ludicitate* (textele „ludice” pure nu sînt – se știe – cele mai amuzant-captivante); ca atare, *jocul* se cere „ju(de)cat”, „de-jucat”. „«– Există un cod de legi teatrale – mărturisește Sorescu într-un interviu – peste care nu poți sări, pentru că se răzbună. Cele mai spectaculoase căderi sînt cele de pe scenă.» «– Cum ați învățat codul?...» «– Am ciupit de la viață, e o coardă pe care-mi place s-o ciupesc, sbîrnîie frumos»”¹.

¹ Dorin Tudoran, *op. cit.*, p. 310

Într-un astfel de joc, după Jankélévitch, ironia și parodia sînt întrucîtva asemeni unui „detectiv” care vrea să-și aibă „captivul” său viu, pentru a ști de la el cît mai multe.

„Realismul” poeziei, acceptat încă de la început de comentatori, ține de un mecanism „la vedere” dovedindu-se pe cît de „facil”, pe atît de înșelător. „Dacă zgîriem cu unghia stratul de deasupra imaginilor, observăm că realitatea aceasta familiară e un simplu decor de carton, montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfășoară un spectacol de mult cunoscut, cu personaje mitice (...): Destinul, Moartea, Leda, Shakespeare, Soarele, Don Juan, Adam, Eva, Troia, Meșterul Manole, Laocoon, Atlantida, Eminescu, Wilhem Tell și altele, puzderie. Originalitatea începe de la felul poetului de a vorbi despre ele: sînt trase de mustăți, li se arată limba (sau li se cere s-o scoată pe-a lor) li se dau bobîrnace, sînt ironizate, dezbrăcate în pielea goală sau puse să-și schimbe hainele între ele (...): «Depoetizarea» nu este o renunțare la poetic, ci la un mod de a-l concepe”¹. Poezia se ivește totdeauna ca un efect derivat și, în aparență, întîmplător și nescontat al unei situații existențiale, tratate familiar și neglijent, cu o voce normală și în limbajul cel mai curent cu putință.

În răstimpuri, Sorescu pierde răbdarea de a se preface că se preface etc., și textele sale abia mai izbutesc să acopere strigătul sincer și exasperarea directă:

Car nămol cu o căldare
La femeile care fac nudism.
În tinerețe aveam o părere mai bună
Depre femei.
Dar trebuie să facă cineva
Și treaba asta.
Ele nu se mai feresc de mine,
Mă numesc «cel care aduce nămol»
Și-și văd înainte de nudismul lor.

¹ N. Manolescu, *Despre poezie*, ed. cit., pp. 236

De fapt, eu nici nu le mai bag în seamă,
Le numesc femeile care se înămolesc
Și mă gîndesc la ale mele.
Uneori mă apucă din senin
O poftă grozavă de înjurat.
Car nămol și înjur.
Dumnezeii tăi de viață,
De tinerețe,
De bătrînețe,
De fericire,
De iubire,
De căsătorie,
De ideal.
Toți acești dumnezei
Se preface în nămol de bună calitate.
În orice caz, femeile îl găsesc foarte bun,
Și se ung cu el.

(Nudism)

La Sorescu, ironia va pune în lumină *jocul* ca spațiu al interferențelor între o realitate evidentă și o irealitate difuză, „deschisă”, dar și între o „realitate tulbure” și o „irealitate transparentă”¹.

În mare parte, „spectacolul nou – observă Vladimir Streinu – este al unui copil plin de ingenuitate care se joacă în drojdiile existenței”².

Autorul și-a făcut un stil din coexistența antinomiilor, domesticind „filozofia” prin rețineri studiate și cordiale șiretenii, demers în care „boicotul” tonurilor înalte și al vorbelor mari nu duce și la un boicot al temelor umane fundamentale: „Vorbirea de-a dreptul, cu toate cuvintele pe masă, și vorbirea deviată, complicîndu-se în mulțimea presupunerilor, inspirația dezarmant de spontană și slova calculată și făurită, inocența și scepticismul, un fel de «copilărie» (sau de copilărire) întîrziată

¹ v. Johan Huizinga, *Homo ludens*, Ed. Univers, București, 1977, pp. 198-219

² Vl. Streinu, *Marin Sorescu – Poeme*, „Luceafărul”, 31 iulie 1965

și un fel de «îmbătrânire» simetric prematură: neîmpăcate antinonii trăind totuși, în chipul cel mai firesc, în bună vecinătate, neștiind parcă și, de fapt, bine știind una de cealaltă»¹.

Acest mod de dezvăluire a lucrurilor amestecă *iluzia* cu *iluzionismul*, trece – ar spune Max Jacobs sau Cocteau – *lirismul șic* în *șicană* a vorbelor. *Șicul* ar fi, după cei doi, zeul poeziei fanteziste, un Dionysos subtil, a cărui vestimentație păduratecă a fost înlocuită de frenezia poleită a disponibilității insolite a staniolului verbal. (Se știe, etimologic, cuvântul se leagă de șicană, de spiritul ludic polemic, de trecerea zigzagată printre capcane, obstacole, de un anume artificiu multiplu „deschis”). Deseori, nimic nu e „umoristic”; se pleacă doar pe linia unei lucidități care nu „ucide” lirismul, ci încearcă să-l re-învie prin ironie, pe un plan al ingenuității „informate”, „reformulate”, deci superior cel puțin prin „experiență”. (A se vedea, între altele, *Shakespeare*, poezie cu privilegiul de a fi remarcată de George Călinescu și antologată de Alain Bosquet în *Les cent plus beaux poèmes du monde*, sau poemul *Retroversiune*, citat de George Steiner.)

Shakespeare devine, în viziunea poetului, Demiurgul însuși, căci, asemeni lui Dumnezeu, a creat, prin operă, o întreagă lume. Parabola constă în transfigurarea parodic-ironică și cu umor, a mitului biblic al facerii lumii. Așa cum Dumnezeu a creat lumea prin cuvânt în materialitatea și spiritualitatea ei, în șapte zile, scriitorul a recreat, tot cu ajutorul cuvântului, o lume imaginară posibilă, ce ne însoțește constant prin lumea reală:

Shakespeare a creat lumea în șapte zile.

În prima zi a făcut cerul, munții și prăpăstiile sufletești
În ziua a doua a făcut râurile, mările
oceanele
Și celelalte sentimente –

¹ Lucian Raicu, *Fragmente de timp*, Ed. Cartea Românească, 1984, p. 214

Și le-a dat lui Hamlet, lui Iulius Caesar,
lui Antoniu, Cleopatrei și Ofeliei,
Lui Othelo și altora.
Să le stăpânească, ei și urmașii lor,
În vecii vecilor.
În ziua a treia a strâns toți oamenii
Și i-a învățat gusturile:
Glasul fericirii, al iubirii, al desnădejzii,
Gustul geloziei, al gloriei și așa mai departe.
Pînă s-au terminat toate gusturile.

Atunci au sosit și niște indivizi care întîrziaseră.
Creatorul i-a mîngîiat pe cap cu compătimire,
Și le-a spus că nu le rămîne decît să se facă
Critici literari
Și să-i conteste opera.
Ziua a patra și a cincea le-a rezervat rîsului.
A dat drumul clovnilor
Să facă tumbe,
Și i-a lăsat pe regi, pe împărați
Și pe alți nefericiți să se distreze.
În ziua a șasea a rezolvat unele probleme administrative:
A pus la cale o furtună,
Și l-a învățat pe regele Lear
Cum trebuie să poarte coroană de paie.
Mai rămăseseră cîteva deșeuri de la facerea lumii
Și l-a creat pe Richard al III-lea.
În ziua a șaptea s-a uitat dacă mai are ceva de făcut.
Directorii de teatru și umpluseră pămîntul cu afișe,
Și Shakespeare s-a gîndit că după atîta trudă
Ar merita să vadă și el un spectacol.
Dar mai întîi, fiindcă era peste măsură de istovit,
S-a dus să moară puțin.

(Shakespeare)

Poetul începe, așadar, cu elementele stabile: *cerul*, *munții* și *prăpăstiile*. Sînt stări sufletești permanente, durabile cărora li se adaugă fluiditatea sentimentelor (*rîuri*, *mări*,

ocean, elemente apropiate prin semnificație de așa-numita „oceanografie” sufletească, prezentă la Mircea Eliade). Stări întruchipate aici, în constanța și schimbarea lor, de tipurile umane shakespeariene. Demiurgul îi învață pe oameni care sînt „gusturile” – dar nu oricare, căci, în realitate, e vorba despre marile pasiuni omenești: dragostea, gelozia, gloria, disperarea și altele pe care nu le numește. Aici autorul face cu ochiul cititorului: criticii literari se nasc cu o anumită condescendență divină, în ziua în care locuitorii învață „toate gusturile”. Ultimul vers, de o rafinată simplitate, („S-a dus să moară puțin”) poate fi un ecou al binecunoscutei *Partir c'est mourir un peu*; el sugerează că întotdeauna creatorul se retrage în spatele operei sale, pe rugul cunoașterii lumii și al cunoașterii de sine.

Subminînd sublimitățile, desacralizînd conceptele euforice dar și pe cele crispante sau decepționate, afectînd eludarea problemelor serioase prin truismul ingenuu, ironia lui Sorescu realizează de multe ori o *demitizare* prin *miticizare*, dacă scoatem ultimul termen din latura lui, inadecvată de fapt, strict „negativă”, derizorie.

„Miticismul” liric al lui Sorescu (uneori, apropiat de „miticismul” minulescian semnalat de Călinescu) ține de un fel de *leçon de choses*, poetul invitîndu-ne să experimentăm cu lucrurile cele mai obișnuite (*scaune, haine, cuier, tablă de șah, hîrtie, indigo, tutun, saltea, fluier, clește, bile și cercuri, echer, busolă, roți, tablouri, rame, popice, jucării* etc.) tărîmul metafizicii (infinitul, entropia universală, misterul absolutului, relativitatea lucrurilor). Se simte plăcerea verbului înveselitor, a înscenării orale, uneori jocul clovnului care cu greu se mai poate despărți de masca sa. (De fapt, scrie Jankélévitch, ironia înseamnă simultan Lorenzaccio și Lorenzo, masca devenind o a doua natură.) La Sorescu, ironia nu este doar un mod de a face poezie, ci și o atitudine în fața existenței. Ironie în fața lumii, autoironie în dialogul cu propriul eu, autorul are în vedere mai ales dezumanizarea prin cotidianul lipsit de orizonturi (aliena-

rea, reificarea), platitudinile din existența socială, psihologică, morală, mecanismul vechii „ordonări” a realității, stereotipia punerii în termeni a lumii umane și cosmice, legile completitudinii și perfecțiunii, raportul efemerului cu eternul, al idealului cu fenomenalul. De obicei, ele sînt privite din perspectiva eului detașat al moralistului trecut prin logica polivalentă a relativismului filozofic.

O „relativizare” (în descendență ionesciană, fără a fi străină de „umorismul” lui Pirandello), de la care plecînd, ironia vine să pună capăt simbologiei, „semnologiei”, ca în *Semne*. Paradoxul constă în minimalismul maximalismului, și invers:

Dacă te-ntîlnești cu o femeie,
E semn bun, ajungi în rai.
Dacă te-ntîlnești cu o față de masă,
E semn rău, ajungi în sertar.
Dacă te-ntîlnești cu un șarpe
E semn bun, moare și tu ajungi în rai.
Dacă șarpele te-ntîlnește pe tine,
E semn rău, mori și el ajunge în rai.
Dacă mori,
E semn rău.

Ferește-te de acest semn
Și de toate celelalte.

Fantezia lucrează cu sintagme voit obișnuite, care se preschimbă în contrariul lor; sensurile se atrag asemeni obiectelor metalice într-un câmp magnetic, distrugîndu-se astfel tocmai exactitatea logică a sensurilor știute. Prins în joc, tot ce-i rămîne de făcut cititorului e să-și exerseze continuu înțelegerea, pentru a nu se lăsa surprins de jocul infinit al fețelor cuvîntului și realului; ajutînd la găsirea „contracifrului” codurilor, ironia face receptarea mai atentă, încrederea mai suplă.

„Umor acid și ironie de bază”. Ironia se situează, în ciuda aparenței umoristice, în spațiul comicului grav, aflându-se cum observa între primii Vladimir Streinu – în apropierea gândirii existențialiste, amintind de *absurdul* camusian, alteori de *greața* sartriană. Deseori, ironia lui Sorescu e foarte aproape de *rîsu' plînsu'* lui Nichita Stănescu, ca și de acel *pleurire* a lui Raymond Queneau. „Cred că românii – scrie Sorescu – nu au un comic pur. Rîsul lor se termină cu plîns (...) plînsul prin luciditate devine iar rîs. Tragismul vagului. E suficientă o mică schimbare de unghi și faci extremele să-și spargă capul. (...) Există numai oameni care pot să rîdă și oameni bolnavi de ficat”¹. Nimic nu e de fapt comic, ca să te faci să rîzi cu adevărat, dar nici nu-ți lasă pe deplin întoarcerea în teritoriul tragicului, de vreme ce te-ai decis, conștient sau într-un impuls cvasi-inexplicabil, să negi inevitabilitatea ponderii acestuia. Specific lui Sorescu nu-i rîsul, ci surîsul². Rîsul este ca o aprindere bruscă, e un impuls spontan, pe cînd surîsul ironiei – „rîsul cu efect întîrziat” sau „rîsul în devenire”, dar repede atenuat – este cel de-al doilea impuls reflexiv, *motus secundus*. Într-un fel – *joc secund*. „Mai pur?”

În *Simetrie*, Sorescu reprezintă drama opțiunii existențiale în labirintul pe care individul trebuie să-l străbată, urmînd aceeași și mereu altă eroare; din acest unghi „simetria” eșecului răpește orice sens vieții, devenită, ca la Camus, o „aventură inutilă”. Ironia atribuie absurdului obligativitatea de a-și administra el însuși dovada imposibilității sale; tot ea îi cere acțiuni pe care acesta le face sau le-ar putea face singur. „Surîsul”

¹ Marin Sorescu, *Insomnii*, Albatros, 1971, pp. 110-111

² „Tragicul românesc nu e prin exploziune: e prin imploziune... De aceea nu se discerne, ca tragic”. (Constantin Noica, *Carte de înțelepciune*, Ed. Humanitas, București, 1993, p. 82)

² Marian Papahagi, *Surîsul limbajului. Cumpănă și semn*, Ed. Cartea Românească, 1991, p. 79

autorului poate fi simțit acum ca „o spumă pe bază de sare”; „precum spuma valurilor, aceasta scînteiază”, făcîndu-te „să descoperi, însă, pentru o cantitate mică de materie, o anume doză de amărăciune”¹. Se cere citat textul în întregime, autorul fiind atras – așa cum a mărturisit – nu de „metafora la vers”, ci de „poemul-metaforă”:

Mergeam așa,
Cînd deodată în fața mea,
S-au desfăcut două drumuri:
Unul la dreapta,
Și altul la stînga,
După toate regulile simetriei.

Am stat,
Am făcut ochii mici,
Mi-am ținut buzele,
Am tușit,
Și-am luat-o pe cel din dreapta
Exact cel care nu trebuia (După cum s-a dovedit după aceea).

Am mers pe el cum am mers,
De prisos să mai dau amăunte.
Și după aceea în fața mea s-au căscat două
Prăpăstii:
Una la dreapta
Alta la stînga.
M-am aruncat în cea din stînga,
Fără măcar să clilesc, fără măcar să-mi fac vînt,
Grămadă cu mine în cea din stînga,
Care, vai, nu era cea căptușită cu puf!
Tîrîș m-am urnit mai departe.
M-am tîrîș cît m-am tîrîș,
Și deodată în fața mea s-au deschis două drumuri.
«V-arăt eu vouă!» – mi-am zis –

¹ Henri Bergson, *Teoria rîsului*, Institutul European, Iași, 1992, p. 132

Și-am apucat-o tot pe cel din stînga,
 În vrăjmășie.
 Greșit, foarte greșit, cel din dreapta era
 Adevăratul, adevăratul, marele drum, cică.
 Și la prima răscruce
 M-am dăruit cu toată ființa
 Celui din dreapta. Tot așa,
 Celălalt trebuia acum, celălalt...
 Acum merindea îmi e pe sfîrșite,
 Toiagul din mîna mi-a îmbătrînit,
 Nu mai dau din el muguri,
 Să stau la umbra lor
 Cînd m-apucă disperarea.
 Ciolănele mi s-au tocit de pietre,
 Scîrție și mîrție împotriva-mi,
 C-am ținut-o tot într-o greșeală...

Și iată în fața mea iar se cascadează
 Două ceruri:
 Unul în dreapta,
 Altul în stînga.

(Simetrie)

Vocația absolutului coexistă cu gustul aprioric al eșecului generat de relativitate; pentru a nu deveni vulnerabil printr-o certitudine, Sorescu se îndoiește de toate¹. Așa se poate călători de la o rană la alta. Neîmplinirile fac parte dintr-o posibilă (unica?) împlinire. Eul rămîne mereu dual, între contradicții. Ele se sting și se reîntetesc. Rănirea cvasi-mortală e vitală; tocmai de aceea i se cuvine insului să se cunoască să se recunoască, să fie oarecum recunoscător destinului, în vreme ce încăpățînîndu-se, va încerca să-i escaladeze tentațiile, loviturile, încercările, eșecurile. Viața se cere trăită pînă la moarte, gîndită prin prisma ei, altmînter nu mai e ceea ce cu adevărat este ea pentru om. În consecință, optimismul să aparțină pesi-

¹ v. Mircea Martin, *op. cit.*, p. 36

mismului și pesimismul, optimismului. În limbajul ironiei, așadar, orice „simetrie” e, mai mult sau mai puțin, (f)utilă.
 Pe Nichita Stănescu îl atrag omul-fantă, oul și sfera; la Marin Sorescu, între ou, om, omletă (ca să reluăm un joc al lui Louis Althusser), se află chiar absurdul derizoriu al condiției umane.

„Scenariul” poate fi „comic” (sau ar putea fi receptat ca atare); substanța poemului rămîne, însă, de cele mai multe ori, tragică. Omul nu mai apare în fața idealurilor, ci a deziluziilor sale. Ironia se întîlnește atunci cu „umorul negru”. Ca în secvențele terifiante ale „ironiei sorții” din *Gura racului*, un poem al reversibilității absurde, puțin cunoscut, scăpat atenției comentatorilor, deseori atrași de așa-zisa „de-comprimare” umoristic-ludică; aici ironia protejează reflecția gravă:

cînd omenirea a ieșit din apă,
 Plină de mîl, de alge și de sare,
 Pe țărmul celălalt urcau,
 Suindu-se umil în spinarea celuiilalt
 Și alunecînd în mare,
 Dar săltîndu-se cu valul următor,
 Pe iarbă racii.

Raci înfiorători, rîioși,
 Plini de picioare ca de negi,
 Verzi de mătasea broaștei și roșii,
 Turbat de roșii pe pîntece. (...)
 Racii au început să alerge
 În direcția opusă,
 Bătînd cu cataligele lor pe glob
 Ca într-un piept de bărbat doborît.

Într-o zi primii oameni s-au întîlnit
 Cu primii raci.
 Fiecare cu al său...
 Cei care reușeau să se desprindă
 Din cleștele ruginite de fier

Au ieșit istoviți pe mal,
Plini de mîl, de alge și de sare.

Respirînd adînc, ei pornesc obosiți înainte,
Dar iată pe țărmul opus,
Pe furiș, din umbra nămolului planetei,
Apar înfiorători racii,
Pornind în direcția cealaltă.

Umorul „roz” lasă să se întrevadă un spirit în bună parte
nuanțat de „nostalgia unui paradis pierdut”, ca în *Adam*:

Cu toate că se afla în rai,
Adam se plimba pe alei preocupat și trist
pentru că nu știa ce-i mai lipsește.

Atunci Dumnezeu a confecționat-o pe Eva
Dintr-o coastă a lui Adam.
Și primului om atît de mult i-a plăcut această minune,
Încît chiar în clipa aceea
Și-a pipăit coasta imediat următoare,
Simțindu-și degetele frumos fulgerate
De niște sîni tari și coapse dulci
Ca de contururi de note muzicale.
O nouă Evă răsărise în fața lui.
Tocmai își scosese oglinjoara
Și se ruja pe buze.
«Asta e viața!» a oftat Adam
Și-a mai creat încă una. (...)

Dumnezeu a observat.
Această creație deșăntată a lui Adam.
L-a chemat la el, l-a sictirit dumnezeiește,
Și l-a izgonit din rai
Pentru suprarealism.

„Condiția noastră este cea de paria, de cînd Eva a mușcat din măr și nu ne rămîne decît să ne obișnuim cu ea: umorul roz indică o catastază referențială”¹. Pentru umorul „negru” (prezentat mai sus, în *Gura racului*) nu există paradis. Absurdul se află aici de cînd lumea și este singura realitate. Ar fi vorba de o lume „pe dos, fără referință la vreo lume pe față”. Ca și ironia, uneori, umorul negru ne pune întrebarea dacă nu cumva, în absența rîsului, a buneî dispoziției, mai poate fi numit *umor* (de aici, paradoxul: umorul negru e un umor căruia îi lipsește „umorul”). El se întîlnește astfel cu ironia, devenind „o ironie fără referință; procedeul său este acela al unei catastaze care are drept referință neantul”².

O *De-a v-ați ascuns...* soresciană rezultă din îndeterninarea retragerii de pe scenă a jongleurului-tată, în *Bile și cercuri*. Metaforic, se poate spune că aici orice *ping-pong* devine un *bing-bang*, și invers:

Jongleurul din circ mi-e tată,
A fost chemat urgent pînă-n noapte,
Și m-a lăsat pe mine
Să-i țin locul. (...) Jocul e amuzant,
Stăpînesc cum pot
Lumea de bile și cercuri
Dar uite, e foarte tîrziu
Și jongleurul tată
Nu se mai întoarce.

Umorul și ironia sînt chiar nuanțarea gravității.

Relativizînd, ironia va deschide două căi: fie că va scoate de sub aureola mitului obiectele, aducîndu-le la un nivel familiar de înțelegere, fie că va proiecta în situații excepționale, hipertrofice, absolute, realități imediate, obișnuite. Umorel și

¹ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique...*, P.U.F., Paris, 1961, p. 594

² *Ibid.*, p. 594

ironia lui Sorescu țin tocmai de această relație de trecere în dublu sens: de la un pol al sublimității, miraculosului, solem-nului, la unul al cotidianului, al derizoriului existenței curente. Spre deosebire de ironie, umorul prezintă lumea prin *catastază*, renunțând la întoarcerea antifrastică a cuvintelor. „Opunându-se” *anticatastazei* ironice, umorul „dizolvă” termenii antite-tici ai acesteia printr-o *medi(t)ație* amuzant-conciliantă. Dacă acceptăm punctul de vedere al lui Deleuze, ironia o putem înțelege ca „înălțime” și „adâncime”, umorul – ca „suprafață”. Dar e vorba (și aici e ineditul noii accepții) de o „suprafață” care are „profunzime” tocmai prin puterea de a reorganiza suprafețele, de a se „încorpora” în ele, aducând echilibrul prin „estomparea” adâncimilor și înălțimilor. Umorul nu înseamnă, deci, suprafață în accepția obișnuită; aceasta fiindcă el gene-rează și întreține „coextensivitatea sensului și a non-sensului”, dovedindu-se un punct mobil, mereu „deplasat” și „depla-sator”¹. E un punct de vedere nu departe de cel al lui Jankélévitch. În ciuda aparențelor, abservă acesta, ironia se situează în puncte fixe, ea pleacă întotdeauna dintr-un loc *sigur*, optînd pentru unghiuri de vedere privilegiate; relativitatea generaliza(n)tă a umorului exclude însă observatorul privi-legiat. Umorul nu ține la un sistem de referință anume; în el „litera” și „spiritul” nu se contrazic. În schimb ironia, mereu atent îndreptată, „univocă”, pentru cel ce ironizează, își păș-treză sistemul său de referință (chiar dacă e vorba de o „dedu-blare” a acesteia). Ea ține la distincția între „literă” și „spirit”, avînd astfel controlul raportului dintre acestea. (Adăugăm doar că „literă” ironiei este „tranzitivă”, totuși; ea promite, își anunță, își întreține precaritatea, făcînd ceea ce e necesar pentru a fi transparentă și, ca atare, „descifrată”).

Umorel și ironia combină rîsul și plînsul în poemul *Boala rîsului*:

¹ Gilles Deleuze, *De l'humour*, în: *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 166

S-a născut dintr-un hohot de rîs.

Cînd părinții au trebuit să-i arate lumea,
El a început să rîdă în fața fiecărui lucru, (...)

La șapte ani încă nu se oprise din rîs,
Și doctorii l-au trimis la școală.
Profesorii i-au arătat cartea de fizică,
Dar el rîdea ținîndu-se cu mîinile de burtă.
La istorie ajunsese cu mîinile la genunchi.
La geografie, la tălpi.

Atunci doctorii i-au recomandat trei femei
Demne de acest nume,
De care să se îndrăgostească,
Dragostea intrînd în profilaxia liniștii.
Cum să vă spun?
Pe prima a iubit-o-n hohote,
Pe a doua a zîmbit-o, Cu a treia s-a-necat de rîs.

Atunci doctorii i-au prescris moartea,
S-o ia o dată în viață,
Și după aceea cîte-o linguriță
Din trei în trei veșnicii.

Dar și în mormînt
El tot mai continuă, și azi, să rîdă.

Pînă acuma a fost mutat în vreo
Șapte cimitire
la cererile repetate
Ale răposaiilor.

Uneori, la Sorescu, ironia și umorul capătă un aer cehovian: nu se poate să te împaci cu faptul împlinit; să nu te împaci, iarăși nu se poate, iar cale de mijloc nu există. „Drama” pare decupată dintr-o serie continuă de întîmplări anonime,

„cenușii” în care omul cedează și continuă. Continuă să cedeze, căci nu-i mai sînt date serviciile speranței, el rămînînd sub semnul unei oboseli cotidiene, mereu reluate:

Te întorci seara acasă puținel uzat,
Dar mulțumit, ca un bilet de tramvai arătat la control
Și perforat unde trebuie.
Te-ai deșirat cu generozitate, toată ziua.
Și-acum te-aduni cu fiecare pas
Și-aștepti să vii tot din urmă,
Și vii și vii de pretutindeni
Ca un tren de marfă gol, vii
Și nu te mai termini.

A fost o zi ca toate celelalte
Plină de roade.(...)
Și-acum, în timp ce strîngi rugina
De pe cheia uitată în buzunar
Constați că pietricelele care ți-au intrat
În pantofi,
Ți s-au furișat, rînd pe rînd, și-n suflet
Și sună acolo ciudat...
Așa încît copiii tăi vor avea o jucărie
Pe care s-o zdrăngăne

Chiar și nervii tăi
Care ți s-au răsucit astăzi foarte artistic,
vor putea fi folosiți de ei cu succes,
drept zbîrnîitoare
La noul zmeu de hîrtie.

(A fost o zi)

O observație cu deschidere largă, „concluzivă” totodată, fără a ignora tangențele și interferențele ironiei lui Sorescu, poate fi întîlnită într-un comentariu al lui Matei Călinescu, din care desprindem: „Dacă ironia îl pune pe poet în contact, în cele din urmă, cu realități sufletești tulburătoare, mișcarea umo-

rului se termină într-o îmbrățișare a vieții. (...) Între ironie și umor, poezia lui Sorescu și-a găsit un spațiu pe care-l explo-rează cu mijloace personale, cunoscîndu-i atît zonele neliniș-titoare, cît și pe cele de un farmec stenic”¹.

Ironia între „construcție” și „deconstrucție”. Ihab Hassan consideră că dominantă ironică e „punctul în care începem să ne îndreptăm dinspre tendințele destructive înspre tendințele – coexistente – reconstructive ale postmodernismului”². Nu insistăm asupra termenului de postmodernism, deocamdată încă insuficient sedimentat. Plecînd însă de la observația de mai sus, identificăm în construcția textului sorescian prezența unei metafore ironice prin care se distribuie inegal tensiunea poetică. Există un anumit raport între „starea de relaxare” și cea de „tensiune”³. Una dintre antinomiile cele mai fecunde ale lim-bajului poetic ironic rezultă din capacitatea sa de a inventa o coerență globală din componente care, luate separat, sînt tot atîtea „incoerențe” „contrarietăți” locale; registrul ironic, de un lirism aparent superficial pregătește cu precauție partea a doua, de cu totul altă factură⁴. Ceea ce se petrece la un anumit nivel, se prezintă ca o alăturare de incongruități, la un nivel superior, dobîndește coeziune, organicitate. La Sorescu se cere observată mai întîi subordonarea unor metafore locale unei metafore globale, întregului text; poezia constă, înainte de toate, în deta-lierea unei metafore, în descompunerea ei în altele, sensul global conturîndu-se treptat, deseori abia cu ultimul cuvînt. Simplificînd, cele mai multe poezii se desfășoară pe două planuri. Cel evident și explicit tinde, de obicei, spre comic. El

¹ v. Matei Călinescu, *Între ironie și umor*, în *Fragmentarium*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1979, pp. 128-131

² Ihab Hassan, *Pluralism in Postmodern Perspective*, în „*Critical Inquiry*”, vol. 12, 1986, pp. 503-520

³ relație comentată de Solomon Marcus în: *Funcția explicativă a parodiei. Artă și știință*, Ed. Eminescu, București, 1986, pp. 177-180

⁴ *Ibid.*, p. 180

ține de o atitudine ironică nu la adresa tragicului, cât la adresa expresiei comune, plate, previzibile pe care acesta o primește. Cel de-al doilea plan este unul „implicit”. El sugerează, finalmente, o admisiune tacită, inevitabilă a tragicului, printr-o deschidere ce repune lumea sub pecetea întrebării, sub semnul unei dileme detensionate totuși de subzistența primului plan. Imprevizibilul rezultă din „duplicitatea” și turnura metaforei. Prin ironie, cititorul se află în fața unui ultim sens, „frustrat”: o așteptare, o înșelare a ei, așteptarea acestei înșelări, înșelarea acestei așteptări, și tot așa până la finalul „multiguu”, care, evident, va necesita parcurgerea drumului înapoi, spre versiunea „relaxată” a textului, din care „tensiunea” de tip poetic s-a desprins. Itinerariul demersului ironic poate fi ușor identificat aproape în fiecare text. O relatare obișnuită, banală, de genul: „Ne spălăm cu *săpun*, săpunul nostru preferat, pus la îndemână pe polița *din baie*. Întindem mereu brațele spre *duș* și ne frecăm bine cu *săpun* de parcă ne dor oasele de-atîta *frecat*. Ce veselie e în *spălător* dimineața! Ca într-un spălător de internat! Copiii iau apă în gură și se stropesc unii pe alții. Deocamdată încă nu știm de unde să luăm și cele mai bune prosoape și ne ștergem pe față cam cu ce *găsim*”, o astfel de relatare, spuneam, are nevoie de cîteva substituții ironice spre a deveni poezia *Matinală*. Iată și textul acesteia:

Ne spălăm cu clăbucul tău, soare,
Săpunul nostru fundamental,
Pus la îndemână
Pe polița cerului.
Întindem mereu brațele spre tine și ne frecăm bine cu lumină,
De ne dor oasele de-atîta fericire

O ce veselie
E pe pămînt dimineața!
Ca-ntr-un spălător de internat,
Cînd copiii iau apă în gură
Și se stropesc unii pe alții.

Deocamdată încă nu știm de unde să luăm
Și cele mai bune prosoape –
Și ne ștergem pe față cu moartea.

Primul text, scrie Solomon Marcus, poate fi considerat o simplă parodie a celui de-al doilea. Funcția explicativă a parodiei are aici importanță în a identifica modul în care partea „relaxată” se articulează cu cea „revoltată” „împotriva dicționarului”. Solomon Marcus explică îmbinarea dintre *real* și *imaginar* prin trimitere la universurile „non-standard” ale lui Abraham Robinson, unde momentele reale capătă o nouă identitate prin referirea la cele imaginare: „Universul sorescian și-ar putea găsi loc aici, prin asimilarea fazei «relaxate» cu universul standard, iar a fazei «tensionate» cu universul non-standard”.

După Eugen Simion ironia lui Sorescu „construiește în măsura în care distruge (...) Lancea ironiei lui are două capete: cu unul rănește, distruge, cu celălalt tămăduiește și reanimă”.

Comedy of Er(r)o(r)s. Desigur, Sorescu nu pierde prilejul de a parodia convenția poeziei erotice. Întîietatea în exprimarea firescului o poate avea dragostea, ca trăire dezalienantă. Persiflînd, el adoptă un ton burlesc, de o familiaritate ostentativă: „mă străduiesc în zadar să fiu primul, să emit judecăți unice, pentru că întotdeauna tradiția și modelul trag sforile; vai de frazele și de ideile mele!... Chiar și propriile mele sentimente sînt mai mult sau mai puțin niște pastîșe; credem că iubim și ne trezim recitînd!... Întrega mea persoană nu este decît un plagiat, un întreg alcătuit din toate rolurile mele. Și-apoi să nu-ți vină să fugi de dragoste și de sinceritate, în general?”¹

Se spune că universul erotic și cel al copilăriei se unesc deseori prin sentimentul unei „vacanțe existențiale” prin starea

¹ VI. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 25

de joc. Amintirile copilăriei, „paradisul pierdut”, și proiecțiile sentimentului de dragoste, „paradisul visat”, sînt singura (singurele) căi de a rupe înlanțuirea stereotipiilor, „de a lua viața de la început”. Printr-un „intermezzo” (*O aripă și-un picior...*) scepticismul ironistului din volumele anterioare dispăre; din perspectiva copilăriei regăsite, încrederea în joc e deplină. Sorescu devine un Chagall care pictează cu pensulele copiilor. În jocul și joaca (uneori în stil urmuzian) cu obiectele și întâmplările, „didactica” nu e lipsită de ironie. Ca, spre exemplu, în morala fabulei *Pereche*: „Oaia ce-a mîncat-o lupul / A format cu el un cuplu”. (...Morala lasă să se întrevadă, în alt plan, situația paradoxală în care se află chiar parodia soresciană, legată, descori, de ceea ce demistifică.) Cu *Unde fugim de-acasă?* și *Ocolul infinitului mic* întrebările grave fac loc excursiei într-o lume apărută de certitudinile simple ale vîrstei ingenuie. Dar copilăria și iubirea sînt chiar marile teme ale regenerării existențiale.

Prin *Descîntoteca* (1976) și *Sărbătorile itinerante* (1978), ironia lui Sorescu trimite, mai vizibil decît în cazurile anterioare, la destinul unui Ulise și-al Penelopei. Se observă, mai întîi, faptul că ironia potențează spiritul „divagaționist” al autorului, definit de acesta într-un eseu din *Teoria sferelor de influență*¹: „Divagaționismul ar putea să însemne o literatură de abateri de la formele obișnuite, de la o logică obișnuită, de la euvintele de rigoare. E aventura spiritului bogat, instabil, alunecos și neliniștit”. E, adaugă Sorescu, „un mod *ulisean* de a gândi”. Și pentru că ironia face și desface („Ei, asta-i un eusur eu ață albă”, zice autorul), imaginea Penelopei nu poate fi omisă. Cele două lucruri pe care le face Penelopa („țesut”, „desțesut”) sînt pentru ironie unul și același: cel ce înțelege ironia și intră în jocul ei „parcurge succesiv cele două faze ale interpretării – epagogia serii și apagogia dimineții, ea și

¹ Marin Sorescu, *Teoria sferelor de influență*, Ed. Eminescu, București, 1969, p. 101

Penelopa! Dar, văzută din punct de vedere ironic, ironia nu mai este decît o singură activitate ironică: ironistul face deci o singură dată ceea ce pentru ironizat se articulează în două procese¹. Ea, ironia, nu se mulțumește însă, precum jocul, să anuleze făcutul prin desfăcut; nu e pur și simplu o insulă a gratuității; acolo unde ea a ajuns e un alt adevăr, un plus de adevăr. Rezultă un text întretesut cu „non-spūs”, cu „spații albe”, „reticent”.

Poemele erotice își propun „înregistrarea” dialogului cotidian, mereu reluat, dintre doi îndrăgostiți. De aici, acceptarea stereotipiei inerente. Platitudinea se dovedește antidot al platitudinii. Succesiunea de variațiuni pe aceeași temă ține să ofere cititorului lucrurile „pe nealterateale”, într-un joc al cuvintelor „de-a autenticitatea” și „de-a v-ați ascunseala”, simultan. Impresia e că totul constituie rezultatul unei autoironice repetări, al unei redundanțe melancolice: limbaj ce se comunică pe sine. Se poate spune că autorul sugerează posibilitatea textului ca teatru și în același timp pe cea a teatrului și a vieții ca text. Viața devine spectacol în poezie, spectacolul devine manifestare a vieții. Ambiguitatea viață – artă introduce existența în tipare, pentru ca apoi tiparele să producă iluzia existenței. Literatura ca punct de referință, conferă jocului o notă comică; „firescul” se va afirma în funcție de „negativul” reprezentat de discursul erotic preexistent „consacrat”. Automatismul e însoțit de pigmentul ironiei: „Romantismul – scrie autorul – a lăbărțat esențialul/ Transformîndu-l în dantelărie, / Încît trebuie să tragem cu buretele și s-o luăm de la zero” (*Lingouri cu plopi*).

Trecutul, inevitabil, condiționează prezentul; privind înapoi, „avangardistul (modernul) ține să-l desființeze”: dar, notează în continuare acesta, „sosește momentul în care avangarda (modernul) nu poate merge mai departe”. Răspunsul (replica „postmodernul modernului”) ar consta „în recunoașterea că trecutul, devreme ce nu poate fi distrus, pentru că dis-

¹ Vl. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 49

trugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, fără candoare". E „atitudinea celui care iubește o femeie foarte cultă, și căreia nu-i poate spune: «Te iubesc cu disperare», pentru că el știe că ea știe (și că ea știe că el știe) că propoziții ca acestea le-a mai scris și Liala. Există totuși o soluție. Va putea spune: «Cum ar spune Liala, te iubesc cu disperare». În acest moment, evitând falsa inocență, acesta îi spune totuși femeii ceea ce voia să spună: că o iubește, dar că o iubește într-o epocă de inocență pierdută. Ironie, joc metalingvistic, enunț la pătrat¹. Convingerea lui Sorescu e că eul poetic reordonează mereu lumea, „cocoșat de o tradiție” pe care e posibil să o domine².

Așadar, poezie de „gradul al doilea”; nu neapărat negarea celor spuse înainte, ci regândirea lor. Dragostea sub semnul ironiei se joacă cu preliminariile fără să se angajeze în fond și evitând stilul *appassionato*; stilul ironiei e mai aproape de „scherzo”, „pizzicato” sau *staccato*: „În loc să se amețească cu același vin și să bea paharul pînă la fund, ironia preferă să-și compună o beție multicoloră din toate țăriile (și trăirile *n.n.*) pasiunii; bea cîte o gură din fiecare esență, și ea este prima care se amuză de propriile stări de beție; ironia, soră bună cu spiritul de finețe, se abține să definească și să dovedească totul”³.

Sorescu încearcă prin jocul de-a conversația și conversația din joc, desprinderea de clișeele retorice tradiționale. De obicei, e declanșat „mecanismul” cuvintelor, pornindu-se de la un pretext oarecare; fluxul interior prinde contur, devine poem al stării de dragoste, vizînd viața cuplului, cu toate cîte îl prind și îl cuprind. Pendulînd între răsfaț și răspăr, lupa lucidității traversează purgatoriul motivelor literare, vizînd ieșirea de sub înstrăinare a sentimentelor. Ironia demistifică

¹ Umberto Eco, marginaliile și glosele la *Numele trandafirului*; in: „Secolul XX”, nr. 8-9-10, 1983, p. 103

² Marin Sorescu, *Postfață la Traversarea*, Ed. Creuzet, București, 1994, p. 138

³ Vl. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 30

toate „pozele” „inspirate” legate de exprimarea pasiunii; „proza” ridiculizează „poza”. Paradoxul lucidității ironice, căutînd poanta și mizînd pe ea, este de a genera totuși starea lirică. Astfel nu poanta e imprevizibilă, ci... lirismul. Se poate desluși ușor dispoziția autorului spre jocul de spirit și de cuvinte. Iată un exemplu – fragmentar – care ne va prezenta specificul modalității poetice soresciene, bazată în bună parte pe un fel de reflex asociativ, iscat fie de un cuvînt, fie de o expresie, și funcționînd cînd te aștepți mai puțin:

Nu știi de ce te văd
Spălînd pînza într-un rîu de munte,
Cu minunile cele zise pulpe în apă,
Și eu să-ți spun «Te iubesc» de pe mal,
Iar tu să nu-ți vezi capul din treabă,
Iar eu să vorbesc cu tine la telefon,
Care pentru tine să fie o floare la ureche – o mușcată –
Iar firul – chiar firul apei,
Instalat de instalatorul zis Dumnezeu.
Spui că s-a scris piesa vorbită la telefon?
Bine, dar eu aș meșteri-o mai bine,
Te rog să-mi dai cît mai des telefon.
În numărul meu n-am admis nici un zero
Și să rugăm pe cineva să înregistreze,
Iar la urmă să ne dea benzile
Să le facem discuri de lună plină,
Discuri pentru descîntotecă,
Să înceapă să se învîrtă de cîte ori plouă
Și oamenii se simt singuri și au nevoie
De o iubire neconsfințită decît prin ei înșiși.
Spusă pe șleau și pe firul apei,
Pe nemîncate, pe îmbrăcate ori pe pielea goală –
(Dimpotrivă)

E aici plăcerea ironică a mersului în zigzag, a mutării de pe o idee pe alta, de pe o formă pe alta, de pe o imagine pe un sens derivat al acesteia, ori chiar pe o scară de sensuri asociative.

Sentimentul trecerii existențiale, capătă în *Sărbători itnerante* o vibrație a cărei gravitate e mereu „întoarsă” de registrul familiar al unei ironii surîzător-amare, ca în acest *Poem*:

frumos flutură pe buzele tale cuvintele
«Crăițe», «năsturași»,
«Crizanteme»... Mai pune-le o dată să-ți deseneze arcuirea
Gurii la sfârșit de septembrie,
Sloboade cu arcuirea gurii un surîs brumei care se apropie,
Sînt și ele niște monede emise anual – florile, frunzele –
Și pe cele din anul acesta e chipul nostru (...)
Cine știe cine ne va găsi / În glie și ne va scoate la iveală
Cu sare de lămîie.
Pentru cîteva clipe.
Ah, ce ne vom mai bucura de viață
În acele clipe unice!

Erosul va căpăta mai tîrziu, în *Fîntîni în mare*, 1982, forma fixă a sonetului. Se întîlnesc aici ambiguitatea din jocul contradicțiilor, articulațiile și întorsăturile parcă de la sine creatoare a limbajului, puse din nou la încercare de autor. Afectivitatea și luciditatea trec una-ntr-alta, ca într-un inel al lui Möbius. Iată un *pleurire* muzical, *Zidirea în dragoste*:

Vino, -nsetați de curgerea eternă,
să ne-adăpăm din jgheab de stalagmite
Și peștera, sorbind să ne înghită,
Pecetluind intrarea în cavernă
...Afară este viscol și e ură – îmbrățișați cresc turturii în plete
Timpul s-a întors cu fața la perete

Și pîn'la viitoarea picătură –
un secol e și tu îmi dai o gură
Ce ține și de moarte și de sete.

„Amintiri”, „Momente și Schițe”. La apariție, în 1973, primul volum din seria *La Lillieci* se dovedea unul din cele mai radicale din ultimii ani; în consecință, și unul din cele mai controversate. Autorul ținea să se elibereze de formulele deja existente și de acelea care se nasc, involuntar, în scrisul oricui. Cititorul întîlnește un alt Sorescu, tentat mai mult acum de descoperirea unei biografii arhetipale. Ironia deschide spre „alte voci, alte încăperi”. În rotirea oglinzilor, intervalul anilor este abolit printr-o comunicare spirituală între toate părțile timpului trăit. Cu drame majore și, mai ales, cele fără importanță, cotidiene. „Timpul povestirii” este, ca dominantă, unul paradisiac, prin încercarea recuperării unui (g)rai pierdut. Punerea în scenă, improvizația ludică, amestecul de franchise și disimulare, tonul funambulesc și grav, dispoziția narativă, gustul poantei rămîn însă aceleași. Ce sînt de fapt, „poemele” – cum le numește autorul? Antipoezie? Posibil. Totodată un fel de *amintiri* din copilărie prin conținut, *momente și schițe* prin formă (unele secvențe amintind de *Cum se înțeleg țărani* a lui Caragiale). Ca și Edgar Lee Masters în *Antologia orășelului Spoon River*, Sorescu redescoperă dialectica vîrstelor, de la naștere pînă la moarte, credințele, relațiile familiale, ocupațiile cotidiene, redistribuind „rolurile” unei enciclopedii vii. De fapt, totul ține de întîlnirea a două lumi: a celei vizibile și a celei invizibile (a cimitirului). Sorescu vorbește de un „teatru cît satul” (formulă pe care o comentează și Ion Pop în *Jocul Poeziei*). Ironia și parodia deschid aici spre o „teatralitate” insolită, realistă și fantastică, tragică și burlescă; o teatralitate a (i)logicii vieții și limbajului, a sensului și non-sensului lor, pendulînd neașteptat între Pascal și Păcală, între un Cyrano de Bergerac și-un Prepeleac „brueghelizat”. Textele abundă în practici oculte, credințe, superstiții, ritualuri, țândări ale unui complex de mentalități arhaice supraviețuind într-o aparentă lipsă de logică,

ilogism ce nu exclude, în subsidiar, ideea unei coerențe prime, a cărei unitate s-a pierdut¹. *La Lilioci* înseamnă încercarea de recuperare a unui spațiu afectiv pierdut, acoperit de straturile mai noi ale geologiei interioare. Cea mai „impersonală” parte din scrisul autorului este și cea mai legată de ființa sa individuală. Privirea auctorială este „rece”, nesentimentală, de o falsă obiectivitate (de aici impresia că inițiativa e cedată impersonalității aparatului de filmat sau benzii de înregistrat). Ironia vizează o serie de mituri compromise: copilăria, înstrăinarea de sat, viața duioasă în familie, poezia naturii, revelația divinității. Desprindem câteva secvențe.

Cînd suferă după înțepătura la ochi a unui gărgăun zădărit, victima, spre a nu-și pierde vederea, e vindecată printr-un leac al femeilor pricepute în tămăduieli. Ironia, evident, e prezentă și aici, Sorescu făcînd cititorului cu un ochi (tămăduit) care a văzut multe:

În cazuri de-astea pe viață și pe moarte,
Și știu că vreo săptămînă m-a dus mama de mînă pe la toate muierile
care alăptau
Și erau bucuroase să-mi picure și mie cîte-o picătură-două în ochiul
Care atunci simțeam că nu mă mai doare.
Glumea cîte una cu mama, de mă roșeam tot: Nicolîță, de ce nu-l
întărci, cumnato, c-a început să muște.
Am văzut atunci cu ochiul celălalt, rușinat, ce țîțe frumoase și bune
Au femeile de la noi și cred că mai mult asta m-a făcut bine și mi-a
ținut vederea.

(*Lupta cu gărgăunii*)

Moș Petru, solomonar, umblă cu vitele pe cîmp filosofînd. Întrebat de săteni ce mai e cu viața asta, le dă următoarele explicații:

¹ v. E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, ed. 1992-1993.

Vedeți voi căcăreaza asta de iepure?
Moșu Pătru se apleacă și ia în mînă un gogoloi bine rotunjit.
Dacă-o pui pe gîrlă... într-un ceas a ieșit din
Bulzești, pînă la chindie e la Balș, în Olteț, de-aici în
Dunăre... și-i pierzi urma...
Bine că nu ne dăm noi seama, că ne luăm cu altele.
Cînd ești mic, joci pietricelele, de-a alimerele, de-a omul negru,
Dacă te mărești, tragi la horă, iei hora-nainte și țopăi (...)
Așa ca să-ți ostenești picioarele, mușchii și să nu-ți faci gînduri.
(*La Cornul Caprei*)

De ziua morților, tot satul se-ntinde pe iarba la umbra bisericii, făcînd, pînă la urmă, un chef cumplit, ca-n pinzele lui Brughel bătrînul. Oamenii se cinstesc, în timp ce copiii se joacă de-a v-ați ascunselea printre cruci. Își spun „Dumnezeu să primească” și „La mulți ani”. Clopotul „nu deranjează”: „E bine să fii mort aici, între codri, locul e ferit, nici nu trage/.../ Cîntă păsările și e miros de lilioci înfloriți”.

Existența e departe de a fi uniformizată. În categoria „suciților” intră și Mitrele, *Spînzuratul*. Omul încearcă mereu să se sinucidă, să se spînzure de sălciile din vale. Tentativele lui Mitrele intră astfel în programul de divertisment al satului. Ca în *Decameron*, spectacolele se înmulțesc în anii întunecați, de secetă și sărăcie. Ele situează omul între tragic și comic. Exhibiționismul lui Mitrele, maniac depresiv ori simulant, nu este lămurit de narator; nu există siguranța unei simulări sau a unei drame autentice. Convenția scenei teatrale, parodie de tragedie antică cu personaje și cor, este acceptată tacit de participanți și autor, ca o manifestare firească integrabilă într-un sistem. Reacțiile personajului par doar rezultatul unei intensificări a reacțiilor normale, oferind, paradoxal, o probă a rezistenței umane în fața nefericirii.

De Crăciun, omul își taie porcul și are nevoie de ajutor. Nea Florea are nenorocul să-și cheme pentru grăsun un vecin încrucișat.

«A luat securea în mână și-a pus ochii pe mine,» Povestea Nea Florea,
rîzînd.

Și-a pus nărodul ochii pe mine, și cu securea ridicată-n sus.

Și eu țineam de porc.

– Mă, tu unde vrei să dai: unde te uiți, ori în porc

– Unde mă uit.

– E, fire-al deavu, du-te de ci-ncolo, lasă-mă-n pace că tu te uiți la
mine.

Dă securea-ncoa. Fire-al dracu, tu-n mine dai... A plecat împălișatul
supărat acasă

Am chemat alt om.

(Împălișatul)

Uneori, grotescul onomastic actualizează o *Țiganiadă* de dincoace de Carpați; sonoritatea comică (pe care o remarcă acolo Călinescu), e întâlnită și aici: „Al lui Flețu, Ai lui Flească, / A lui Gîrlă, / A lui Tiugă, / Al lui Bășină, / Ionete-al lui Făsui, / Al lui Deșca Roncioaica, Coadă al lui Ceapă, / Sandu lui Ciurel, / Tăgărlă, Ai lui Mitofan, / Ai lui Modărlan”, și înșiruirea continuă.

Ironia se reîncarcă afectiv, salvînd de la uitare un limbaj plin de miez: *convercă, cîrpător, vrau, uib, vascălie, vrăjmătos, nevecuit, pecie, leau, spițelnic, coprelă, pîrmac, bleasc, sîtit, sărăriță, zăpuc, de-a tuturiga, de-a alimerele, gărgăunarița, cucumbele, cloță, cocîrlă, îngîmbat, năplai, însovonită, ududoaie, gîrniță* etc.

Cînd nu e facilă, prin liniile contradictorii care o compun, ironia protejează lirismul, punînd într-o altă relație lumea exterioară și cea dinăuntru, universul „real” și cel „imaginar”, aducînd astfel o altă înțelegere a simultaneității lor. În jocul de-a viața și de-a moartea, ironia ascunde și, totodată, lasă să se întrezărească nostalgia ființei de a se putea dărui posibilului.

IV. CONFIGURAȚII ALE IRONIEI ÎN POEZIA CONTEMPORANĂ

„Ironia este un semn de sănătate în măsura în care salvează sufletul din ghearele relativității.” (Kierkegaard; apud Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, ed. cit., p.252)

„Absurdul existenței nu justifică nici atîta suferință, nici atîta sfidare (...) Ca și scepticismul în epistemologie, absurdul e posibil doar pentru că deținem o anumită privire interioară – capacitatea de a ne depăși pe noi înșine prin gîndire (...) Dacă *sub specie aeternitatis* nu avem nici un motiv să credem că ar conta ceva pe lumea asta, atunci acest lucru nu contează, și putem aborda viețile noastre absurde cu ironie, în loc de eroism și disperare”. (Thomas Nagel, *Veșnice întrebări (Mortal Questions)*, Ed. All, București, 1996, p. 22)

Intenția autorului aceste lucrări a fost, inițial, aceea de a avea în vedere o jumătate de secol a poeziei contemporane, urmărind *ironia* ca una dintre componentele esențiale ale insubordonării, ale luptei spiritului cu absurdul. Primele pagini au fost scrise după o anumită resurrecție a spiritului ironic (prin „generațiile” ’70 și ’80: Mircea Dinescu, Dorin Tudoran, Mihai Ursachi, Virgil Mazilescu, Matei Vișniec, Mircea Cărtărescu, Liviu Ioan Stoiciu, Florin Iaru, Emil Hurezeanu ș.a.). Pe măsură ce lucrarea se contura, autorul a trebuit să constate că, de fapt, jumătatea aceasta de secol ironică își are „primele” semne ceva mai departe; astfel au apărut capitole noi, cum ar fi cele despre Emil Botta, Gellu Naum, Constant Tonegaru, autori care au debutat înaintea celui de-al doilea război, dar ale căror volume au avut consecințe importante pentru evoluția poeziei noastre (autentice) din ultimii ani. Prezența ironiei, desigur, nu conferă o înțietate valorică, dar ultimele cinci decenii au ironia ca una dintre dominante, ea fiind identificabilă la majoritatea numelor reprezentative. Conceptul, se știe, nu se suprapune *ludicului* (prezent și la Gh. Tomozei, Ion Gheorghe, Cezar Baltag, Horia Zilieru sau, mai recent, la Șerban Foarță și Gh. Azap). Uneori, ea lipsește efectiv (Ioan Alexandru, Daniel Turcea, pentru a nu da decît două nume).

Un rol mai restrîns (mai mult sau mai puțin) ea îl deține la poezii din „generații” și „palieri” aflate, în cazul unora, în „mutații” chiar interioare: Ștefan Aug. Doinaș, Florența Albu, Ana Blandiana, Mircea Ciobanu, Sorin Mărculescu, Ion Pop, Angela Marinescu, Gh. Grigurcu, C. Abăluță, Grete Tartler, Daniela Crăsnaru, Dinu Flămînd, Adrian Popescu, Horia Bădescu, Virgil Mazilescu, Vasile Vlad ș.a.

IV.1. (ANTI-)LIRISMUL BANALULUI INSOLIT: Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Ovidiu Genaru, Emil Brumaru, Nicolae Prelipceanu. Așa-numita poetică a anti-poeticului e prezentă, sub forme diferite, în deschiderea spre „banalul cotidian insolit”; prin Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Emil Brumaru, Ovidiu Genaru, Nicolae Prelipceanu.

Trecînd cu ușurință și fără teamă disjuncțiile, amuzîndu-se în combinarea lucrurilor, ironia lui Dimov duce la descoperirea unei pluralități continue, prin care ființa încearcă să se detașeze de sine instalîndu-se în caleașca aurită a viselor, cu un conturn în piciorul stîng și un papuc în piciorul drept. Se creează o lume de bazar artificială și, totodată, tănuțit suferindă. Din caleidoscopul umorului și al umorilor, rezultă un univers delicat și burlesc; totul este concret dar, în același timp, totul este ireal. În consecință, o poezie pentru care metafizicul nu există decît în realul de zi cu zi, o poezie care vede transcendentul în imanent, în locul transcendenței goale întîmpinîndu-te o imanență „plină” de obiecte, întîmplări, senzații. Ironistul vrea amănuntul „nesemnificativ”, și pe cît posibil „derizoriu”. Recuzita barocă, acumularea dezordonată de detalii devin, de fapt, încercări de exorcizare a neliniștii „marii treceri”. De aici, un balcanism (post)modernizat, printr-o infuzie de trucaje ce țin de magie și ironie, printr-un onirism al trăirilor, dar și al limbajelor. Tristețile se pierd în bucuria compunerii, neliniștile – în jocul imaginației, al deliciilor lexicale.

E aproape cu neputință de disociat între joc și obsesia morții; moartea însăși devine obiect al jocului, la fel cum jocul

pare să fie o permanentă disimulare a morții. Aproape e mereu Arghezi. În ansamblu, umorul negru trimite la o necunoscută imagine plastică suprarealistă: un circ sub un craniu. Lumea se desfășoară după legile farsei și pantomimei. Între „trapez” și „trape”, reprezentarea e eficace nu fiindcă este „realistă”, ci pentru că totul se întîmplă ca și cum arbitrariul semnelor ar fi anulat.

Captivată de obiecte, dar situîndu-se și de partea cuvintelor, poezia lui Dimov mizează – cum ar zice Francis Ponge – pe trecerile de la *objet* la *objet*, lucrurile gravitează în aleatoriu, în permutabil, ca de altfel și textul însuși. Ironia dezvoltă convingerea că întregul este tot atît de necesar pe cît de contingent este detaliul; e optimismul pesimismului. „Solemnitatea merge, frecvent, mîna în mîna cu bufoneria (...). Ironie romantică? Nu, sau doar în unele cazuri, cu totul izolate, dar nu tot timpul, o atitudine «filozofic» ironică, o ironie intelectualizantă (...) «maniera» virtualizează tragicul, îl defuncționalizează”¹.

Mai întîi, „realismul” e folosit pentru a elimina lirismul, apoi este distrus la rîndul lui, lăsîndu-se prioritatea unei realități verbale. Melancolia ironiei stă în a se simți mai bine învinsă decît învingătoare. Cuvintele spun și altceva decît spun, decît au aerul de a spune; de aici, transferul de sensuri, deplasarea accentelor pe o direcție neprevăzută, luarea prin surprindere a cititorului prea repede dispus „să creadă” tot ce i se spune. Lirismul e plin de fast, de cele mai multe ori un fast pre-car, derizoriu, căci bulgărele de zăpadă al visului se topește la lumina logicii ironice.

„Poezia cotidianului” este, simplificînd, și „formula” pentru care optează Mircea Ivănescu (semnînd cu Dimov volumul *Amintiri*, 1973). E greu de vorbit de o evoluție a celor doi, ambii rămînînd mereu egali cu sine. Universului policrom al primului îi ia locul monocromia unei absențe continue, obsedante. Așa cum teatralul nu ține să evite nimic mai mult decît

¹ Dumitru Micu, *op.cit.*, p. 406

teatralul, romanul – romanescul, poezia încearcă să se sustragă poeticului, ambițiile confundându-se cu ale prozei: prin demers narativ, personaje, dorință de autenticitate, predilecție spre exactitate sub imperativul nuanței etc. De aceea, volumele intitulate ironic, voit banal, „poeme“, „poesii“ ar constitui, de fapt, dacă ne e permis jocul, „prozeme“, „proezii“. Sînt parodiate romanul „gotic“, romanul „polițist“ sau „memoriile“, sugerîndu-se inevitabilul prizonierat în convenția literaturii. În versiuni din cele mai discursive din cîte se pot imagina, ironia metamorfozează banalul în substanța însăși a fantasticului; fiecare text nu e decît diagrama aproximării unui real imaginar sau a unui imaginar primind statutul realității. Versurile reprezintă o suită de variațiuni pe aceeași temă, orice poem fiind, de fapt, un fragment dintr-o elegiac-ironică lungă rostire despre singurătatea umană cuprinsă între jocul adevărului și al iluziei. Un personaj ca mopete e *creat creînd* literatură, dovedindu-se un fel de *Domn Text* (afirmația valéryzantă îi aparține criticului Ion Pop). Cuvîntul încearcă să se îndepărteze de paradigma sa semantică dinainte constituită, către o nouă paradigmă formată din pozițiile lui în raport cu alte părți ale textului și alte texte.

Întotdeauna „se povestește“ nu *ceva*, ci despre *absența a ceva*; ființa își măsoară lipsa din „lume“ și-și reprezintă dimensiunile acestei suspendări: „Absența e o boală uriașă, / buimăcitoare – cîinele care ne doarme pe piept, / și ne suflă în ureche – și auzim atunci lumea / ca un gîjiit jilav – și e propria noastră suflare, / mereu reîncepută...“ (*Cum se scrie în și despre singurătate*).

Totul ia naștere din imagini efemere și obsesive, dintr-un timp „consumat“ și „consumant“, dintr-un mod de lăuntrică supraviețuire. Nu e vorba de a obține din mersul pînă la capăt al limbajului un efect final de „iluzie“, cît de a găsi în fiecare moment al limbajului acea dorință a sa care îl modifică în drum spre realitate. Născut parcă din ezitare și neputință, poemul e constituit din căile verbale în integritatea lor, căci nu

există *moment* (*moment final*), care să fie superior progresivei sale produceri, alcătuită dintr-o continuă nevoie de nuanțare și precizare. Fantezia va reprezenta, în fond, o formă de viață: o eliberare păstrînd conștiința implicită a iluzionării, prin convertirea deziluziei în iluzie, a dezamăgirii în amăgire. „Un stil al absenței“, care este aproape „o absență a stilului“, servește totuși la ceva: la a suferi mai puțin. E o anume „detașare“, aplicată puterii de a suferi; sub acest unghi, poate cel mai larg, versurile se află sub semnul unei ironii care, prin intensitatea ei ascunsă, atinge nu de puține ori inefabilul¹.

Prin *feed-back*-uri și *raccourci*-uri, versurile sugerează, de obicei, fie o stare de așteptare prelungită a *ceva* ce, însă, nu va mai fi ca atare (ceva ce subzistă prin anticiparea sa în imaginație, ori prin retroproiecția lui în spațiul labirintic al memoriei), fie o teamă care nu-și precizează obiectul, ci depune un straniu efort pentru a și-l pierde.

Nu „plinul“ organizează „materia“ versurilor, ci „golul“, o absență sortită; autorul o trăiește menținînd-o dincolo și dincoace de ea. Poezia se apropie de aceea a lui Edoardo Sanguinetti, poetul și teoreticianul cel mai reprezentativ al grupării *I Novesimi*. Amîndouă modalitățile poetice au fost receptate inițial, în spații culturale diferite, ca fiind atît de „experimentale“, încît n-ar fi omologate ca „poezie“. Și într-un caz, și-n celălalt, versurile devin convenționalisme, automatisme și, totodată, transcrieri sincere. Și aici, și acolo, lirismul trăiește din naturalețe și conștiința *deja-spusului*. Ironia condamnă poetul nu la căutarea celei mai „frumoase“ fraze, ci la *faire des phrases*; la a-și asuma orice frază. Dincolo de ea, de ele, moartea nu ne vizitează, ne locuiește. Cu alte cuvinte conviețuim. Obosite de clișee, comunicînd aparent lucruri egal lipsite de importanță, versurile lui Mircea Ivănescu își păstrează, atenuînd rezonanțele, gravitatea dincolo de suprafețe;

¹ A se vedea și Matei Călinescu, *Lirism și ironie*; în: *Fragmentarium*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1973, pp. 102-103

iată luminile și umbrele pentru o viață în care „moartea e o lumină decolorată”: „dar lumina aceasta de ceară stă. Se moare încet, / desigur, pentru că mîna este obișnuită să încerce / mereu cîte un gest, pentru că ochiul vede mereu - / chiar și nemișcarea, și chiar / și întunericul care se lasă – și înconjoară totul” (*Despre moarte ca revedere*).

Mircea Ivănescu este poetul care vorbește despre sine și, mereu (ne)sigur de sine, exhibă ironic propria sinceritate și „literatură”; fiindcă încercînd să se explice, nu se va „explica”, nu va voi să se explice niciodată.

Și la Petre Stoica e ușor vizibilă aceeași unitate tematico-stilistică, fără modificări ostentative; lirismul „monocord” nu înseamnă, desigur, absența oricărei schimbări a unghiului de percepere a realității în elaborarea „desenului” desprins din substanța acesteia. Se poate observa că autorul trece de la un imagism al notațiilor libere, „descriptiv”, la un mai accentuat grad de reflecție subtextuală: se păstrează și o parte din atmosfera evocatoare a poemelor din primele volume, dar se și glosează moral-filozofic, prin cuprinderea problemelor existenței inevitabil circumscrise timpului. În consecință, o poezie situată între franchețe și disimulare, între ironie afectuoasă, umor negru și sarcasm temperat. Polemică, într-un mod discret, fără intenții de grandoare, ironia întoarce totul înspre cotidian, spre lucrurile și gesturile fără „simbol”, derizorii. Între inocență și scepticism, între uimire și dezabuzare, între notația caligrafică-suavă și imaginea caricatural-grotescă, afirmațiile se cer înțelese „în răspăr”, dar tot atît de des ele se cer luate ca atare. Ironia ține să păstreze fondul sentimental, ambiguitatea fiind, de cele mai multe ori a regiei ingeniozității sau a unei intenționate ingenuități de regie. Spre deosebire de Marin Sorescu, la care, de cele mai multe ori, platitudinea vine contra platitudinii, Petre Stoica ține să dezvăluie din platitudini vibrații secrete, discrete; o aură de mister și miracol. Comicul nu cunoaște aici nici hohotul de rîs, nici hohotul de plîns; ironia

vine dintr-o delectare tristă, dintr-o tristețe vag delectantă, melancolic-surîzătoare.

Și la Sorescu, și la Petre Stoica, se poate vorbi despre un „realism liric”; un realism prozaic(n)t, „în răspăr”, ieșit dintr-o ironie generoasă și acută, inedită și familiară, gravă și „lejeră”, deopotrivă. Ironia nu duce la facilitatea caricaturală a nonpoeziei, ci doar la o ușoară dizarmonie, pe care ambiguitatea negației o reintegrează într-un nou circuit liric pozitiv. „Realismul liric” se opune „delirului” imagistic cît și suprarea-liștilor, cît și emisiei „pure” a ermetismului. Autorul mizează pe un stil familiar, confesiv, niciodată solemn-strălucitor, mereu cu zone (aparențe) periferice; ceea ce contează e dimensiunea existențială a cărei perspectivă o adoptă și limbajul.

Pot fi identificate urme din Bacovia, din Dimitrie Stelaru sau Constant Tonegaru. Ironia e aici, simultan sau alternativ, conștiință a inacceptabilului, dar și a agreabilului, a insignifiantului, dar și a sublimului posibil (sau dorit), după cum „pare că lumea miroase a ceapă sau că emană din inutilitatea unei raze”¹. În peisajul cel mai banal, se face prezentă o irealitate amenințînd cu cea mai cutremurătoare și întunecată realitate: „La marginea șanțului moartea / mănîncă piine aburindă o felie de pepene / trec în goană camioane căruțe bicicliști călăreți / nimeni nu vede nimic nimeni / numai copiii se opresc în toiul jocului / și întreabă cît e ora” (*Zi senină*).

Moartea e „naturală” și, totodată, nefirească, „inumană”. Omul știe, dar uită sîrguincios aproape, că moartea e înăuntrul ființei *tot timpul*. Ne naștem pe rînd și murim pe sărite; *mors certa, hora incerta*, spune ironia. Viața este o însușire a materiei, ca o consecință a structurii ei. Este ca surîsul. Surîsul există, dar nu poate fi despărțit de buze; nu putem păstra într-un loc surîsul și, în cealaltă, buzele. Tot așa cum moartea e o însușire a vieții, jocul grav al ei. Ironia trece orice greutate în imponderabilitatea surîsului, a vieții. Finalmente, se

¹Emil Cioran, *Amurgul gîndurilor*, Ed. Humanitas, București, 1991, p. 194

poate spune că poezia lui Petre Stoica e una optimistă prin amărăciunea robustă, iar uneori prin dezgust; puternică prin suportarea deziluziilor, iar alteori prin sfidarea absurdului; morală prin simplitate, prin îngrijorare și aducere-aminte, prin generozitate și austeritate, prin credință și regret, prin visare și luciditate, amară în fericire, încă nu departe de fericire în amărăciune, urită cu uritul, frumoasă cu neliniștea care înfrumusețează.

Maniera în care scrie Ovidiu Genaru nu e departe de aceea a lui Marin Sorescu, Petre Stoica, Emil Brumaru, Mircea Dinescu. De cele mai multe ori, ironia încearcă să fie dinamita subtilă a melancoliei. „Tehnica“ e, frecvent, apropiată de a avangardiștilor, imaginile amintind, prin aglomerări de date asupra realității obișnuite, de tablourile cu petice de hîrtie ale primilor expresioniști; ironia duce la un joc între gravitate și falsa gravitate, într-o grotescă gîlceavă a candorilor și cinismelor. E, mai ales, perioada *Patimilor după Bacovia*, a *Bucolicelor*, a *Goanei după fericire*, a *Poemelor rapide*. Accentul ironic nu exclude cordialitatea; amărăciunea se refugiază în ironie, iar umorul nu se sfiește să-și arate semnele decepțiilor. Se poate trece de la pura descripție sumară la inventarierea stărilor, ca într-o sociologie a unui *emui*: „Acești munți de ambalaje menajere / și reclamele consumați surogate și / aceste valuri de stofă și dezordonate / și de grețuri romantice de potcoave / de cai morți aceste șiruri de triști bicicliști ce zic adios satelor tran- / zistorizate (...) și mamiferul spărgînd fereastra / pretins preacuratei maria popescu (...) / resturi prin care hămesit de foame scormonește / cobaiul alb și înfricoșat al poeziei“ (*Societate de consum*).

Cînd nu e superficial prin discursivitate, sau arid prin tenta demonstrativă, se poate observa la Ovidiu Genaru un impuls al gravității ironice, lectura fiind frecvent deviată prin „poza“ (semiserioasă) a autorului. Amalgamările ironice rămîn o dominantă. Ca în aceste contururi bizantine, cu miresme de tărîm pustiit, într-unul dintre cele mai interesante poeme ale liricii mai noi: „Mai adie cîte un vînticel bizantin la noi în

provincie / floarea solitară de vișini / își mai devoră frumosul ei corp / Mai saltă piatra mormintelor în azur / și cîte-un fluture își mai aduce aminte de viața-i de vierme tîrîtor // Din vîrfuri de coline plopii / ți se mai uită-n suflet - cu trîmbița ei roșie / țara făgăduinței mai dă din cînd în cînd / un țipăt să te cheme. / Mai miroase a cimbru argintiu / galacticele rîpi unde-n străfund scînteie moartea (...) / Dezmoșteniții cer înapoi / tacîmurile de argint - mai umblă-n verde / primăvara ca să-i distingem mai bine chipul palid...“ (*Cimbru argintiu*)

Ironia e o încercare de exorcizare. Detașat prin ea, mai mult sau mai puțin, autorul notează impresii (*Ziua mea de naștere*) sau evocă stări nelămurite, contradictorii (*Precăfericitul Bacovia*). Gravitatea își asumă jocul ironiei, și invers.

Geografia cunoașterii este ambiguizată printr-o contaminare cu o geografie trupească. Unul dintre teritoriile în care ironia se dovedește o prezență frecventă este erotica, spațiu în care Genaru se întîlnește, între alții, cu Marin Sorescu, Petre Stoica, Emil Brumaru, Mircea Cărtărescu. „Post-bacovismul“ autorului, căruia nu-i lipsește temperata jubilație, nici aptitudinea de a se bucura, de a se uimi, se deschide, finalmente, spre un bîlci al deșertăciunilor, al decadenței. Ironia - s-a spus - străbate versul lui Genaru ca nervul prin dinte și fiecare dereglare în acțiunea ei poate aduce, estetic, pagube.

Apropiată tematic de versurile celor mai sus citați, poezia lui Emil Brumaru ne reamintește faptul că scopul ironiei nu este acela de a ne lăsa macerați de oțetul sarcasmelor, ci de a restaura o lume fără de care ironia nici n-ar mai fi ironică. Altfel spus, e reîntoarcerea la un spirit „inocent“, capabil să redescopere cu voluptate miezul răcoros și proaspăt al apei din fîntînă, ori gustul „ceaiurilor scăzute pînă la esența / Trandafirie a lucrului în sine.“ Versurile amintesc prin naturism și intimism de poezia unui Francis Jammes, iar la noi, de aceea a unui Arghezi (ca poet al universului mărunț), ori de lirismul unui Ion Pillat, refăcînd o retorică manieristă considerată „depășită“. Ceea ce poate să pară, pînă la un punct, numai recuzită vetustă, se dovedește pînă la urmă a fi masca prin care

autorul își disimulează nonconformismul. Imaginația dislocă și realcătuiește realul prin naivități jucate, parodiind un serai al simțurilor, care reface în scenarii ironice utopia unui eden domestic. Dacă Dimov pare a epuiza universul mozaical, miraculos și absurd al lucrurilor, Brumaru e atras, de obicei, de captarea deliciilor unui singur obiect din întregul amalgam. Totul vine din senzații și dorințe exacerbate (cu o naivitate ce nu exclude conștiința naivității), descompunându-se, nelămurit, din nou în ele. Prin ironie, autorul mimează miraculosul pe fondul realității obișnuite, ori mimează realitatea sub forma unui miraculos abil, convertit la concret. Ironia se află între conștiința „literaturizării” și, firesc, aceea a dezaumatizării senzațiilor și dorințelor. Apropiată de ceea ce s-a numit „ironic naïvety”, ironia întreține o falsă naivitate.

Scenele paradisiace sînt demitizate prin surîs și exces de gesturi „ceremonioase” și „minore”. Cu mirări inocente, ele oferă inițieri în mistere ispititoare, malefice ori benefice, interferînd, sub semnul erotismului, candoarea și estetismul, umanul cu inanimatul, concretul cu imaterialul, sacrul cu profanul. Exacerbarea senzorială alternează sau fuzionează cu disoluția melancolică; o suportare a „chinurilor”, deosebită de suferința propriu-zisă, vine din intruziunea, deopotrivă discretă și acută, a inefabilului; ironia și melancolia sînt decantări lucid-sentimentale ale bucuriei de a suferi. Supliciile trec în delicii. Suferința e dulce, „dulcele” e mistuitor. Absurdul poate fi tandru, firescul - de neînțeles. Explorator ingenuu (!) al necunoscutului, autorul privește obiectele cu o curiozitate mereu proaspătă, colecționînd lucruri de o fabuloasă ieftinătate, așa cum copilul nu ia în seamă valoarea lor utilitaristă; în locul obiectelor scumpe, de preț, va alege nasturii pierduți, papiotele, jartierele, bilele, creioanele (chimice), caietele cu pătrățele, bucățile de ziare, tăvițele, ceșcuțele, solnițele, sticlele de oțet și ulei, apoi bulioanele, gălbenușurile, morcovii, mărarul, pătrunjelul etc., deseori în licențe licențioase; e ca și cum ironia și-ar propune să facă mereu drumul dus-întors între ... „maioneză” și „maieutică”. Derizoriul devine semnificativ, tragicul-miraculos, ridicolul-sublim, grotescul-inocent. Umorel, singur, e necon-

vingător, riscînd trivializarea; cînd acesta își alătură ironia, grotescul delicat și parodicul, traversîndu-le cu note de elegie, efectele cîștigă în substanță.

Nu poezia devine „artificiu”, cît artificiul - sensibilitate; e, așadar, și o revenire a vieții împotriva literiei, cînd ultima ar transforma într-o liniaritate - care nu face altceva decît să-i „închidă” sau aproximeze natura. „Azi m-a mușcat un crin de suflet / Cu dinții calzi și ascuțiți” (*Jurnal*). Ironia, de obicei, „bate cuie în ape” (*Melancolia lui Julien Ospitalierul*). Plăcerile par a consta într-o coincidență nevinovată și „păcătoasă”, împovărătoare și neîmpovărată de nimic. Ca urmare, ironia dizolvă monotonia prin „poezia” sublimului cotidian, a copilărescului care se află în sublim și-l face viabil.

O mascată detașare față de dilemele existenței poate fi întîlnită și la Nicolae Prelipceanu; „demonstrația” nu reușește, fiindcă aceasta a fost ideea nemărturisită a autorului. Ambiguitatea e mereu prezentă, ca în *Incantații*: „Cine să știe / să nu știe toamna iubi / frunzele curg într-o parte / nopțile curg într-o zi.” Discursul interogativ, sofistic, de o retorică numai aparentă, îl scutește pe autor de la explicații, făcînd din dicteul verbalist o confesiune de conștiință. Fiindcă acumularea cuvintelor duce spre același punct. Poetul se detașează de ideile vehiculate pe care le exprimă, ca și cum le-ar fi epuizat chiar din copilărie sau adolescență. A decis că în miezul tuturor lucrurilor se află un fond dramatic, că fericirile, ca și durerile, sînt supuse timpului, că majoritatea opțiunilor posibile sînt întîmplătoare. Și-a dat seama că erau lucruri descoperite, toate, cu mult înaintea sa; și-a dat seama de viață ca parodie a vieții. În *Jurnal de noapte*, „poetul ironic stă în bucătărie”, „a mîncat o pîine ironică / și tot acolo scrie și gîndește”, admițînd varianta că „au aflat cu toții că nu e bun / pentru că le strică sărbătoarea / cu cinci minute înainte / ca ea să se strice singură”; de aici, o filozofie delimitată de a celorlalți: „Viața, domnilor, ce ironie (...) ironia ce viață...” Ca atare, întrebărilor nu li se poate da întotdeauna răspunsurile: „De ce lîngă mine pe stradă / copacii aceiași rămîn / de ce bate cercul copilul / și cercul e tot mai bătrîn...”

Cu predilecție către poemul fantezist-arborescent, dar cu rădăcinile în „ascetismul“ solului interogației lucide, autorul cultivă (uneori pînă la abuz) paradoxul, în încercarea de a ieși de sub cupolele inerției, ale mecanismului afectiv. Sînt versuri mai mult de o ironie gravă decît de o gravitate ironică, ducînd la imagini ale confuziei: „morții strigau și piereau prin ceață / prin ceață căutîndu-și viața / înlocuită cu realitatea“ (*Necuprinzătoare*).

Poemele sînt parabole despre viață și moarte, adevăr și iluzii, despre identitate și uniformitate, despre dragoste și absența ei, despre deșertăciune și speranță, despre lucruri importante și comune, despre fragilitatea și rezistența interioară, despre liniști și neliniști, despre echilibrul „fericit“ sau săritura într-un singur picior pe o sîrmă.

Într-un spectacol de grimase atenuat burlești, în care funinginea umorului negru e respinsă și/sau reaprinsă, deseori, cu inocența unui adolescent teribilist, pornit să răzbune rigiditatea pedagogilor, se ascunde o ființă încercînd să se regăsească și să se reinventeze mereu pe sine. Ironia urzește și desface, prin sugestii, capriciile sinelui, avid de metamorfozele care să-i risipească temerea, nemulțumirea. Încercînd o anulare saltimbancă a „jur-împrejurului“, autorul rămîne convins (în *Merele concordiei*), de faptul că „nu este nici un semn că într-o altă zi / altcineva o să trăiască în prezența noastră o ironie“.

Subiectul nu mai reprezintă o entitate metafizică separată; el se află înăuntrul textului ca liant al acestuia cu realitatea, dîndu-i viață, animîndu-l existențial; această relație nu e percepută de cititor deodată, ci treptat, pe măsura înaintării în lectura acestuia.

IV.2. IRONIE ȘI SARCASM. CONVERGENȚE ȘI DIVERGENȚE: Adrian Păunescu, Ioanid Romanescu, Mircea Dinescu, Dorin Tudoran. Pe linia sarcasmului, grotescului și ironiei, se află și Adrian Păunescu, caz rar de scriitor lipsit de conștiință artistică, deschis, cu toate acestea, să atingă și treapta poeziei. Disponibilitatea de a scrie pune de multe ori autorul în imposibilitatea de a-și ordona materia lirică. Predispus spre o retorică a aglomerărilor masive, încrezător excesiv în cuvinte din nesațul pantagruelic de a (se) comunica, Păunescu pare a scrie între *Istoria unei secunde* și ... *O beție cu Marx*. Sincer și fanfaronard, egolatu și generos, el oscilează între mesianism și falsa umilință spectaculară. Scrie mai mult pentru auditoriu decît pentru sine; vrînd să convoace și să provoace, versurile lansează forme ale căror origine o constituie, de obicei, faptul cotidian, jurnalistic. În același timp, pașoptiștii și Goga (re-)devin exponențiali. Înclinația spre excesiv duce la cultivarea hiperbolei sau antitezei și, în alt plan, a unei melodrame coborîte din teatralitatea macedonskiană sau minulesciană. Deși „realist“ văzută, lumea apare în oglinzi convexe sau concave. „Cronica“ trece prin poezie, poezia – în „stare cronică“; contrariile își provoacă reciproc apariția, relevînd tragi-comicul dintre logic și illogic, dintre imanența iminenței și iminența imanenței, dintre absolut și relativ, într-o „vreme a popicelor“. Vădit inegal, oscilînd între meditația naiv vlahuțiană și grotescul tragic sau absurdul bufon al „nevisătorilor“ de azi, Păunescu atrage curiozitatea, nu de puține ori, cînd masca e și asumată. Astfel e împrumutată filosofia unui clau, căruia i s-ar permite adevărurile ocolite de alții (*Gîndul bufon, Clau*).

Dacă este adevărat ceea ce spune autorul, anume că sîntem „personaje” în paginile lui, nici el nu se poate sustrage, la rîndul său, din postura de a deveni „personaj”. Semnificative sînt unele secvențe grav-ironice, cărora autorul pare să le fi dat și o semnificație autobiografică:

„Foaie verde fard de claun / o, copilăroasa mea, / circular se va deda, / Cînd la nu și cînd la da (...) // Foaie verde fard de claun, / străbăteți pînă departe / fardul meu ce ne desparte, / praful drumului spre moarte. // Elefantul stă pe scaun, / îndulcit și el de plînsu-mi / foaie verde fard de claun, / foaie verde de eu însumi” (*Doina*).

Schimbarea registrelor ține de jocul ironiei. De o ironie care nu exclude sinceritatea ci, dimpotrivă, o intensifică; atunci poezia poate cîștiga: „Foaie verde, dumnezeul ei de foaie verde, / simt atît și vă exprim ceea ce simt (...) Foaie verde, dumnezeul mamii ei de viață care trece (...) / de nu mi-ar fi așa lehamite v-aș povesti / ce greu mi-a fost să vă fac să rîdeți și să plîngeți. / Dar mi-e lehamite și vă las să credeți / că totul vi s-a cuvenit, vi se cuvine și vi se va cuveni” (*Lehamite*).

Entuziast și lehamisit, lucid și sentimental, violent și vulnerabil, descifrîndu-se și încifrîndu-se, abil dar expunîndu-se și cu naivitate, Adrian Păunescu și-a păstrat toate calitățile și defectele, de la început și pînă astăzi.

Odată cu Adrian Păunescu debutează Ioanid Romanescu (1966), afirmat mai tîrziu, după perioada unui „con de umbră”. Ironia lui e apropiată de sarcasm, de satiră, de burlesc sau grotesc. El scrie într-o manieră vădit insurgentă, directă, vizînd o zonă largă a inerțiilor — individ, artă, societate. O ironie „colțuroasă” trece într-o poezie a neresemnării la răul de a trăi, combinînd descoperirea posibilelor și revelațiile disperării înaintea lui *a nu fi*. Ironia e subterană, dar tocmai pentru a fi mai puțin „mîncînoasă” la lumina zilei. Pare că autorul tinde să-și pună mereu versurile de-a curmezișul literaturii „frumoase”, „suave”; ca atare, nimic „splendid”, „pitoresc”, nimic

scăldat de luxurianta reverie. Poezia nu-și mai apără „po-doabele”, ci *pielea*. De fapt, revitalizînd, ironia dă dreptul la existența contrariilor: prințului și plebeului, hahalerei și anahoretului, ridicolului și sublimului, maleficului și beneficului; lor li se adaugă tăcerile și întrebările, dăruirea de sine și „dîmburile de silă”, „carnea” și „duhul”, Fecioara Maria și „Maria regimentului”, lacrima și scuipatul, înjurătura și rugăciunea, măruntaiele cerului și măruntaiele pămîntului, „bolta” și „balta”. Cîtă detașare, atîta implicare; cît sarcasm și cinism, atîta ieșire din egotism. Într-o vreme în care stereotipia, îmbîcseala, lincezeala sînt regula, Ioanid Romanescu ține să meargă pînă la capăt, într-o tentativă de a contrazice ideea că insul este întocmai cum societatea însăși ține să-l fixeze.

Iată cîteva secvențe ironice în următoarea parabolă despre *cel ce conduce* și *cei conduși* (vol. *Flamingo*, 1984):

„Bouarul dacă e bouar / nu lovește cu capătul gros al bîtei, / pentru că riscă să-și vadă soldită / întreaga turmă, / iar la o adică / nu mai are în ce să se sprijine / spre a-și contempla opera // bouarul dacă e bouar / nu lovește materia profesiei sale / nici cu capătul subțire al bîtei / și nici măcar nu o împunge din spate, / pentru că-i este milă // bouarul dacă e bouar / nu-și mîină turma ținînd bîta pe spinarea / vreunei dobitoace, / pentru că respectiva nu înțelege aluzia / ci din contra se vrea scărpinată // bouarul dacă e bouar / nu-și mîină turma nici ținînd bîta mereu ridicată / asupra celei mai afurisite dobitoace, / pentru că oricum frica / s-a născut odată cu animalul // bouarul dacă e bouar / merge înainte / și dobitoacele se călăresc în urmă / să nu-l piardă din ochi” (*Bouarul*).

Prin ceea ce are reprezentativ, Ioanid Romanescu se dovedește „un poet puternic și cu personalitate” (N. Manolescu)¹.

¹ N. Manolescu, Coperta a IV-a la: Ioanid Romanescu, *Dilatarea timpului*, Ed. Minerva, București, 1993

Ironia sarcastică a lui Mircea Dinescu sau Dorin Tudoran amintește, mai ales, de aceea a lui Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Ioanid Romanescu.

Exaltînd excepția ca o reacție împotriva subumanului, împotriva rectitudinii și rutinii, Mircea Dinescu a cîștigat în incomoditate, trăindu-și propria vulnerabilitate „excesiv”, pînă la capăt. Ironia vizează criza de autenticitate, criza firescului. Teribilismele nu exclud fondul elegiac, cititorului dîndu-i-se „la dispoziție”, existența autorului luată pe cont propriu, pe propriul risc; poți învăța cum se scriu versurile frumoase, dar nu poți învăța cum se recunoaște ceea ce e decisiv într-un haos mascat. Implicarea presupune adeziunea față de sine.

Dinescu reușește să reîmprospăteze, prin accente subiective, atît poemul civic cît și confesiunea lirică, închisă o vreme în propriile mituri; în versuri cu atît mai dificile, cu cît se află, prin tradiție, undeva la granița dintre poezie și retorică: „Rupți din soare-s minjii, îi așteaptă hățul, / gloria căruței – glorie pe roți, / ochelari de piele mărginind ospățul / fără ca privirea să-nflorească-n părți. // Noi vom umple caii gata de plecare / adunați în plasa ierburilor vechi, / steaua cea aleasă poate fi oricare - / în singurătate alergăm perechi” (*Fugă în doi*). Poemele se nasc din necesitatea și nerăbdarea de a lua în stăpînire (im)puritatea din realitate și de a face din poezie o confesiune totală. Atunci, punctul lor de plecare nu e doar exasperarea – reală – a celui ce scrie, ci și dorința ardentă de a spune fără „aranjamente” adevărul. Dinescu – s-a scris – sparge cercul fatal al *norocului* și al *rușinii* în momentul în care le are în vedere pe acestea și realitatea pe care ele o ascund (Sorin Alexandrescu). El ține a trezi conștiința și a o menține trează. Evenimentele, ființele și obiectele și-au ieșit din matcă sau se inversează; în mod radical, sînt puse sub semnul întrebării „imaginea” și „contra-imaginea”; ironia le face să treacă una în cealaltă, traversînd astfel distanța lumii reale față de lumea „întoarsă” și apropierea lumii întoarse de lumea reală. Sec-

vențele lumii întoarse nu rămîn niciodată iresponsabil generale; ele se țin ca scaiul de haina absurdului, ironizînd formele unei societăți care ține să tragă un profit chiar și din imaginea prăpădită a peretelui mucegăit, dar vopsit. Cînd relația dintre libertate și aservire înclină, nu o dată, în favoarea celei de-a doua, cînd realitatea cu imperativele ei covîrșește arta, dragostea și revolta, iubirea și refuzul, covîrșind de fapt omenscul, atunci – lasă versurile să se înțeleagă – nu se poate răspunde violenței decît prin violență; dacă lumea contrariază și bruschează, trebuie să întîmpini la fel invazia ei brutală în structurile fragile ale naturii, ale naturii umane. Ironia percepe aici, figurat vorbind, un crater al vremii, (im)previzibil, deschis, din care timpul pare a fișni mereu confuz, amețit. Orgolios în umilință, friabil în revoltă, resimțind formele degradării ca pe un atentat la propria integritate, cel ce scrie își păstrează o parte din inocență chiar și în sfidare, după cum rămîne cu ceva sfidător pînă și în candoare. Nu mai poate fi consolată de – cum spune el însuși – „ironia spînzuratului care scoate limba la Dumnezeu”. Sarcasmul și cinismul (fals-ingenuu) reprezintă metamorfozele unei ironii acerbe, înverșunate; probabil că la aceasta se gîndeau și unii dintre ultimii romantici atunci cînd considerau ironia asemeni unei mușcături de ciîne, care a învățat să și rîdă pe lîngă faptul că știe să muște.

Originalitatea rezultă din fuziunea accentelor elegiace și a celor ironic-sarcastice, din amestecul de puritate și insolență, din culpabilizarea de sine și energia inconformistă a afirmării de sine.

Dacă Dorin Tudoran recurge la mai multe experiențe și modalități de exprimare înseamnă că poezia sa trăiește o anume (im)posibilitate a adaptării. În linii mari, se poate spune că se trece de la rostirea „ceremonioasă” la cea tranșantă, de la „calofilie” la „scrijelitură”, de la „natură” la „istorie”. Ironia este mai serioasă decît seriozitatea însăși. Versurile lasă impresia că păstrează, între indignare și dezgust, încordarea lumi-

noasă a unui arc voltaic; tocmai fiindcă constituie consecința unei tensiuni lucide și pătimașe, frenetice și cerebrale. Himerele, iluziile, în ultimele volume (*Respirație artificială, Pasaj de pietoni, De bună voie, autobiografia mea*), nu mai sînt „cîntece“, ci „acuzatii“. Versurile dezvăluie adevăruri care-și asumă tot mai mult realitatea propriilor închipuiri. Somnului fără vise al alienării i se alătură visurile fără somn; poetul e cel ce nu poate și nu trebuie să vorbească de o moralitate prin mandat, ci de o moralitate riscantă, prin efort personal. Astfel, accesul la adevăr poate deveni un acces spre sine. S-ar putea ivi întrebarea: poezia lui Dorin Tudoran e una „angajată“? Franzeza înlesnește un dublu joc de cuvinte pornind de la *engagement*: *langagement* (logoree) și *encagement* (închidere în colivie); referindu-se la realități imediate, poezia poate căpăta și o particularitate închisă, restrictivă, circumstanțială. Dar Dorin Tudoran nu cade în oratorie neverosimilă; violența își afirmă vulnerabilitatea, iar protestul se hrănește dintr-un loial schimb cu propria deziluzie. Versurile, în consecință, se sustrag „angajării“ ca noțiune compromisă, nu și sensului nealterat al ei. Stările contradictorii par a nu-și pune capăt unele altora, decît așa cum unei dureri i-ai curma prelungirea presînd puternic locul ei. Prin urmare, cititorului îi rămîne să dea nume unei realități despre care realitatea ironică se oprește oarecum să vorbească, nume pe care locvacitatea autorului o ascunde, dar lăsînd-o mereu să se întrezărească. Ironia „acceptă“ o realitate, se strecoară apoi în ea, catalizîndu-i absurdul, pînă ce-l scoate din zona insesizabilului. O conștiință severă provoacă rîsul fără a avea cîtuși de puțin chef să rîdă, în apropierea deja cunoscutei secvențe: „Laughing to keep from crying“ (în traducere aproximativă: „rîd ca să-mi țin plînsul“). Libertatea – sugerează ironia – nu există decît acolo unde începe adevărul și orice minus de adevăr este un minus de libertate. Rezultă o poezie în mod plinar în ofensivă: o metaforă a libertății ca esență a adevărului.

IV.3. IRONIA - AUTOPSIA GRAȚIEI. MITOLOGIA INTEROGĂȚIEI, INTEROGAREA MITOLOGIEI. MELOSUL GRAV AL IRONIEI: Dan Laurențiu, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi. Solicitarea „corzilor“ grave va situa ironia mai mult în spațiul tragicului decît în cel al tragi-comicului; atunci, poate fi vizibilă încercarea de a se renunța la universul obișnuit, „minor“. Chiar poate fi simulată simularea și ironizată ironia. Melosul grav al ironiei le este comun unor poeți ca Dan Laurențiu, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi.

La Dan Laurențiu, elegia ironică e rezultatul trăirii existențiale aflate deopotrivă sub semnul „poziției astrilor“ și al (o)poziției istoriei sociale. Ironia rîde aici (ca și la Cezar Ivănescu) fără să se amuze, printr-o detașare care dă contur și grație tristeții. Ea păstrează ceva din clar-obscurul jocului de lumini și umbre, asemănîndu-se felului în care prisma descompune tristețea cenușului în gama strălucitoare a curcubeului. Senzația poate părea impersonală; în realitate, e revelată identitatea contrariilor, identitate crescută ca o durere din propria-i substanță. Autorul lasă impresia că scrie nu atît pentru a se elibera de suferință, cît pentru a și-o asuma, pentru a o domina, interiorizînd-o. Stări apolinice și anxioase, angelic și demonic, egolatria și umilința, jubilația ca suferință, discreția și ostenația, blîndețea și incisivitatea ironic-sarcastică, alcătuiesc aici un ciudat amestec. Semnificative, între altele, sînt versurile din *Orfeu și primăvara*: „Să ridici viața la rangul / sublim al artei / îți sugerează în somn / doamna ta neagră“... Cînd? „în dimineața aceasta cînd fratele tău diavolul lasă să-i scape / o lacrimă rece / din ochiul său tulbure / contemplînd anotimpul cot la cot cu tine / cu îngerul acesta de care ai avut noroc / și care astăzi îți poartă numele / să renunți la trufia de a

ridica / o doamnă neagră în cârcă / și a o plimba cu tine prin orașul // pustiu în plină zi și în văzul / oamenilor iată un semn de politețe / care poate însemna că deja ai căzut / în infern s-o duci înapoi pe Euridice // femeia cu sînii albaștri / anunțînd mereu primăvara / dar n-o mai privi / închide ochii tăi negri cînd o iubești¹.

Ironia își face loc mai ales în ultimele volume, cînd poetul merge „pe sîrma foarte subțire care desparte seriosul de glumeț, așa încît moartea, bătrînețea, pasiunea, frica și celelalte sentimente nelipsite din textele lui de iubire privesc cu cîte un ochi de fiecare parte a lucrurilor, cu unul plîngînd cu altul rîzînd. În acest adorabil echivoc se scaldă acum lirica lui Dan Laurențiu, unul dintre poeții cei mai personali din cîți am avut ocazia să-i citim în deceniile postbelice¹.

„Maimuța visului“ și „bătrînul mîrîit al spiritului“ determină ironia să-și asocieze grotescul prin accente sarcastice: „Cît de bătrînă ești durere umană / ți-a crescut părul alb / și asemenea unei cocote / ți-l mai pui încă pe vesele bigudiuri“ (*Memoria*).

Cu „îngerul sluțit“, ființa se simte drept un „clown al sublimului“, un mag de bîlci cu mantia constelată. Atitudinea orgolios ritualizantă devine mai firească prin îndoieli, dezamăgiri și slăbiciuni asumate în planul omenescului „demitologizat“, sustras convenționalizării „înalte“. Desigur, ironia devine un indice al unui ideal erodat, mai mult sau mai puțin, dinăuntru sau din afară.

Din durere se „întrepează“ și „jocurile“ lui Cezar Ivănescu. Prin raportare la versurile lui Dan Laurențiu, aici e mai accentuat burlescul, grotescul, sarcasmul, cinismul. Teme fundamentale, viața, iubirea, moartea sînt comunicate printr-un amestec de simțire nudă și ezoterie, într-un limbaj direct, care, totodată, poate disimula sentimentalismul trecîndu-l prin Coridoarele ironiei. Dacă la Emil Botta, efectele țin de spectacular (gestică, mimică), la Cezar Ivănescu predomină încli-

¹ N. Manolescu; în: Dan Laurențiu, *101 poezii*, Ed. Viitorul românesc, București, 1993

nația spre o muzicalitate obsedantă sau dezacordat-ironică. Intensificarea paroxistică a sincerității se întîlnește cu deghizajul cobzarilor, lăutarilor, menestrelilor, truverilor, trubadurilor, baladinilor, cu ecouri din Eminescu, Laforgue, Baudelaire, Rimbaud, Bacovia, Minulescu, Lorca, Apollinaire, Artaud. Versurile introduc într-o lume de o concretețe „impudică“, nu o singură dată violent prozaică; o ironie încordată accentuează dimensiunile tragice, prin senzații naturale și metafizice, „mitologice“ și „concret-realiste“. Totul se află sub semnul lui Eros și Thanatos. Viața – dragostea – moartea se află între imanență și transcendență, se includ realmente sau virtual, între fatalitate și beatitudine. În esență, luciditatea grav-ironică amintește de Unamuno, de observațiile lui paradoxale: iubirea este fiică a iluziei și mamă a deziluziei, consolare în dezolare, singurul leac împotriva morții; orice „rod“, spre a folosi termenul poetului, orice act de generare, ca act al dăruirii, înseamnă – total sau în parte – a înceta să fii ceea ce erai, înseamnă a te împărți, întrucîtva –, a muri. Unindu-se dintr-o dorință de reînviere a unuia prin celălalt, îndrăgostiții perpetuează trupul durerii, carnea ei, durerea, moartea. Iubirea e soră, fiică și mamă a morții, care este sora, mama și fiica ei¹. „Trupul cere zi de zi / Mai frumos să facem Trupul Morții / Și ușor ca-n prima zi“ (*Sala de gimnastică*). Prin repetări îndelungi, muzicale și/sau des-textualiza(n)te, ironia dezvăluie poezia ca o încercare de inițiere în „textul“ condiției umane, prin care spaima de moarte poate fi luată în stăpînire, exorcizată. Poezia, ca „rod“ născut din viața vieții și din moartea morții, trăită într-un mod „primativ“, dar și într-unul al conștiinței de sine, redescoperă dramatic neliniștea întrebărilor, fără să-și ascundă umilințele. Dominantă e supralicitarea răului primar prin răul conștiinței cu scopul de a obține, printr-o astfel de însumare, paradoxal, saltul în idealitate. Morții, dacă i s-ar cere, sugerează ironia, s-ar declara prietena oamenilor, mai plină de viață decît viața, mai iubitoare decît dragostea. Care să fie atunci funcția ironiei? Asociindu-și sarcasmul și cinismul, ea va forța expresia lirică,

¹ V. Miguel de Unamuno; în: *Esești spanioli*, Ed. Univers, București, 1982

procedînd direct, cu brutalitate. Viața e o epifanie a Morții, Moartea – o epifanie a Vieții, depinde doar de perspectiva din care sînt considerate. Iluziile și deziluziile izvorîte din viața trăită, numai ele pot răsfrînge cîte ceva din trecerile ființelor și lucrurilor între absolut și relativ. Poezia e masca mortuară a omului încă viu.

Refractare din capul locului superficialităților, versurile lui Mihai Ursachi repudiază orice anarhie a gîndului și sentimentului. Convingerea autorului e că literatura nu poate fi creată de spirite primare, ci doar de primatul spiritual. Versurile sugerează, nu de puține ori ironic, faptul că experiența lirică ar fi epuizată, dar și că nu ne putem lipsi nicidecum de ea. Traversarea „vechiului repertoriu” e realizată sinuos, curburile constituind tot atîtea tangențe și distanțări înlăuntrul spațiului poetic deja constituit.

Autorul își descoperă atît sensibilitatea, cît și „literatură”, realizînd însă o mai reală profunzime a sentimentelor; formulele duplicitare duc la incidența sensurilor fiindcă adevărul se dezvăluie, dar în același timp, se disimulează în propria-i dezvăluire. Cum formele curente, comune, se dovedesc deținătoare ale unor false esențe, un fel de *monede*, autorul le verifică ironic, reînnoind totodată aspirația la esență, la *monadă*. Într-un asemenea caz, originalitatea vine din relația ambiguă, „exterioară” și „interioară”, cu „modelul”. „Nu-mi spune că lumina se mîntuie degrabă, / că osebite soiuri de viermi deja-n viscere / așteaptă-n mii de germenii; că nu-i nici o silabă / să steie-n necuprinsa monadelor tăcere // Nu-mi spune că-i egală cu sine suferința (...) La fel bat electronii în praful de pe stradă / ca și-n petala pură...” (*Rosa cogitans*)

Frecventă e apărarea prin bufonerie sau autoironie, ambele alcătuite în respectul adevărului lăuntric. Lumea devine o „algebră” a cărei cheie s-a pierdut. Cri(p)tic, actul poetic experimentează posibilitățile și limitele trăirii, cunoașterii. Durerea trebuie parcursă *în fapt*, cerîndu-se depășită *în fond*. Ironia va amesteca lumea dorinței și lumea realității. „Hei hei frumoasa mea, Mississippi apa-și varsă în Atlantic / iar Bahluil se tîrăște spre Siret. / Cîntec nou nu se mai poate pe

planeta asta, / să ne luăm rucksackul să plecăm în Soare // Hei hei frumoasa mea, Volga lată curge către Lacul Caspic / iar Bahluil se tîrăște spre Siret. / Vorbe de iubire nu mai sînt pe lume, / să ne luăm rucksackul să plecăm în stele // Hei hei frumoasa mea, Fluviul Galben curge către Marea Chinei / (...) // Cîntecul acesta nu-i un cîntec vesel, / tu pe mine astăzi mă vei părăsi. // Iar Bahluil curge totuși spre Siret” (*Cîntec nou*). Ființa încearcă să-și dobîndească bogăția esenței și să piardă înstrăinarea, expresie, într-un fel, a „sărăciei” sale; se renunță la bogăția care refuză esența, pentru a se dobîndi sărăcia demnă a esenței. Spațiul este timpul exterior, timpul – spațiul interior. Ironia va duce spre o ecloziune a tainicului și o incifrare a limpidității. Simbolurile nu explică lucrurile, ci le fac existente. Autorul creează un spectacol și se creează în el, resortul interior pîrînd a fi un demon al travestiurilor, al jocului cu măști într-un rol de tragi-comedie.

Ironia tinde spre o sinteză, pentru că încearcă să aducă la un numitor comun două direcții oarecum fundamentale opuse: exacerbaria și eludarea eului; pare că una dintre intențiile autorului e de a umili rațiunea și de a triumfa prin rațiune. Dezo-larea, prin ironie, e deja consolată. Dacă poetul lucrează în materia inautenticului, el o face pentru a deschide către un autentic ce trebuie cu orice preț recucerit și păstrat. Dacă la origini „masca” însemna depășirea realității prime, acum ea constituie o disimulare prin care ființa încearcă să-și păstreze individualitatea. De aici, o ironie în măsură să distingă ceea ce în lumea părăsită de divinitate este saturat de prezența divinității și care vede pierdută natura utopică a ideii transformate în ideal.

Aluzia potențează „pe dos” iluzia; e, de fapt, o distanță față de real și o anume reticiență față de imaginar; spațiul dintre realitatea iluziei și iluzia realității.

IV.4. CĂTRE NOI AVENTURI ESTETICE. IRONIA IRONIEI:

„Generația '80“. Un fenomen care a dinamizat climatul literar actual, prin receptări elogioase sau contestații a fost așa-numita generație '80. Generalizînd, ironia celor cuprinși sub o astfel de formulă primește, mai mult decît în alte cazuri, cîteva dintre dominantele „postmodernismului“, unele deja semnalate aici. Se știe, o literatură nu se creează doar pe sine; ea creează și deschiderea spre sine; e asemeni unei sfere delimitate de o membrană a cărei fundamentală proprietate este permeabilitatea în dublu sens. Altfel spus, deschisă în egală măsură imploziei și exploziei, componente ale dinamicii echivalente condiției de existență a sferei înseși.

Un rol de referință l-au avut *Cenaclul de luni* (București), revistele „Echinoc“ (Cluj), „Dialog“ (Iași), „Forum studentesc“ (Timișoara). Schimbînd ceea ce e de schimbat, cu o parte a așa-numitei generații '80 se întîmplă ceea ce s-a întîmplat cu tinerii poeți din anii războiului de la revista „Albatros“, ori cu aceia editați la „Forum“: o reacție anticonvențională, afirmată în vederea unei noi autenticități, în numele unei noi substanțialități.

În relația reciprocă a semnului cu lumea, se constată o accentuare a conștiinței critice, tînzînd la o metaliteratură de tip „corintic“ (cu înțelesul de „convenție asumată“, cum ar spune Nicolae Manolescu)¹. Poezia vrea să scape de capcana literarității, ironia nefiînd doar o negație ci, simultan, o încercare de recuperare. Se adaugă astfel fragmentarismul (ca viziune asupra

¹ v. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III, Ed. Eminescu, București, 1991

lunii și a poeziei, paradigmele mixajului și metisajului, distorsiunea prin ironie ducînd la (bri)colajul și confuzia deliberată a temelor și motivelor „înalte“ cu acelea „umile“, la inversarea toposurilor tradiționale; spiritul și realul sînt văzute în intercondiționarea lor. De aici, *autoreflexivitatea* și *referirea la lume*, noi mutații între spiritul creator de real și realul creator de spirit. Ironia se asociază, detașîndu-se de scriitura „inocentă“, cu umorul (și nuanțele lui de la roz la negru): burlescul, grotescul, sarcasmul, parodia tematică sau stilistică, ludicul. Rezultă, de obicei, o abordare a realului și imaginarului (discreta sau ostentativă), care-și diversifică „strategiile“ sau „tactice“ fără preliminarii retorice, dar și o absorbire a realității în demersul textului, care își conține și jocul, cu imprevizibile (calculate) rotiri. Comedia banalității cotidiene este dublată de aceea a libertății înseși, niciuna refuzîndu-și conștiința limitelor.

În termeni francezi, ironia oscilează între „textul constelat“ („étoilé“) și cel „sfărîmat“ („brisé“); între „desemnare“ și „diseminare“.

E reactualizat, într-un anume fel, ridicolul, fiindcă se poate învăța mereu cîte ceva de la el. Generației '80 i s-ar potrivi aceste rînduri ale unui Mircea Eliade tînăr: „Mi se pare că ridicolul este elementul dinamic, creator și nou în orice conștiință care se voiește vie și experimentează pe viu (...) o bună definiție a ridicolului ar fi următoarea: ceea ce poate fi reluat și adîncit de altul (...) vieții proprii, nude, imediate – refuzîndu-te superstițiilor, convențiilor și dogmelor (...) Ridicolul singur merită să fie imitat. Căci numai imitînd ridicolul imităm viața, deoarece acolo se ascunde sinceritatea ei deplină, iar nu convențiile ei – care sînt aspecte ale morții. Și moarte, slavă Domnului, găsim destulă și în noi“¹.

¹ Mircea Eliade, *Invitație la ridicol*, în: *Drumul spre centru*, Ed. Univers, București, pp. 7-10

E vorba, desigur, de un ridicol care poate păstra și salva omenescul, demnitatea lui.

Există, incontestabil, o dinamică a transformării limbajului, fiindcă textul, în măsura în care traversează alte limbaje, este traversat: intertextualitatea devine modul în care un text receptează istoria și se înserează în ea; ca atare, în discursul poetic sînt lizibile mai multe discursuri. Deseori e vorba de un „discurs între texte”, din asimilarea și re-elaborarea altora *prin și în* cel scris.

Textul devine astfel, prin punerea în paralelism sau menținerea în stare de virtualitate a altor texte, o imensă *arcimbolderie*, o sală a oglinzilor în care limbajul „se vede ca...” („factor mediator” și „abatere”, „metaforă-eroare”, „metaforă-adevăr”, „ornament” și „filtru”, „dogmă” și „mutație”, „magie” și „negociere”, „atitudine mentală” sau „structură de sensibilitate”). Viața e privită ca o metaforă prezentă în lucruri și procese, o metaforă care se consumă *din și în* sine, dar de îndată ce metafora dispăre, dispăre și viața, înlocuită de moarte ca metaforă ultimă. De aici, necesitatea „interanimării” cuvintelor. Fiecare imagine își conține sămînța propriei distrugerii, reprezintă o perpetuă construire și demolare a imaginilor ieșite dintr-un sîmbure central, el însuși constructiv și distructiv în același timp; fiecare imagine urmează a fi o serie de faceri, desfaceri, refaceri, din care rezultă împăcarea momentană, dincolo de momente, care este *poezia*.

Generația '80 înseamnă în momentul de față: Matei Vișniec, Mircea Cărtărescu, Liviu Ioan Stoiciu, Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Ion Stratan, Petru Romoșan, Nichita Danilov, Lucian Vasiliu, Liviu Antonesei, Emil Hurezeanu, Magdalena Ghica, Ioan Bogdan Lefter, Marta Petreu, Alexandru Mușina, Ioan Moldovan, Ion Mureșan, Bogdan Ghiu, Petru Ilieșu, Mariana Marin, Elena Ștefoi, Dorin Spineanu, Traian Ștef, Dan Giosu, Pavel Șușară, dacă ar fi să numim doar cîțiva dintre cei la care, în grade și maniere

diferite, spiritul ironic se face prezent. Din cauza (ab)uzării, termenul „generație” e un cuvînt lax, avînd ceva din moliciunea ceasurilor lui Dali; riscul e de a confunda exactitatea cu adevărul.

Reunind (fără a încerca să opteze) un model (des-)centrat de structura interioară și exterioară a lumii, combinînd forma „închisă” cu forma „deschisă”, permanența cu schimbarea, exigența „absolutului” cu a „devenirii”, prin antagonisme complementare, generația '80 tinde să înlocuiască un ansamblu de excese și lacune, prin excese și lacune contrare. E, poate, o încercare de inaugurare a „unei noi episteme”, prin faptul că se vrea o reluare lucidă a problemelor modernității și o repunere în discuție a principiilor ei inițiale, deformate sau pierdute pe drum; și, totodată, o încercare de depășire a modernității și de necesară întoarcere a modernității asupra ei înseși. „*Vina distrugerii*” tradiției se manifestă, compensativ, prin deschiderea către toate trecuturile, prin încercarea de încorporare a acestora în chiar contextul și structurile nou create prin distrugerea lor. Combinînd autobiografismul și fantezia li-vrescă, neosentimentalismul (uneori, *kitsch*) cu luciditatea, cei din generația '80 vizează mereu o coprezență și încearcă să „suplimenteze”; ei pervertesc relația beligerantă între minus și plus, o fac ambiguă, transformînd „asasinatul” în „conviețuire”. Revendicîndu-se în bună parte de la „logica dinamică a contradictoriului”, poezia pune în joc o dialectică în cheia căreia momentele „realismului” și cele ale „abstracționismului” se conțin reciproc sau chiar coincid în rădăcinile și inflorescențele lor (intime sau externe). „Postmoderniștii” (cei mai mulți fiind ai generației '80) execută o piruetă dublă: „înapoi, spre viitor”, legiferînd astfel puțința reîntoarcerii la orice stiluri, genuri, specii, teme, motive. Aceasta cu condiția de a nu-i permite vreunei formule să devină tiranică și exclusivistă, subliniindu-i fiecareia, prin „sinonimia” dintre *luciditate* și *ludicitate*, subordonarea față de „regula jocului”. Așa cum

prezintă Booth (și nu numai) relația autor-cititor, rolurile devin reversibile: autorul scrie ca și cum ar citi, iar celălalt, derutat, pus în încurcătură, ar rescrie. Tendința e de „trezire“ din diverse fanatisme, pentru „o evadare“ din tot atâtea monolitisme.

Oricum, în privința „postmodernismului“ punctele de vedere nu converg încă; e vorba de un „sfârșit“, de „senectute“, sau de „vîrsta juvenilă“ a modernismului, de un „antemodernism“? La început a fost... recitirea?...

„Pelicanul sau babița?“ Modernitatea a murit; trăiască modernitatea! „Tout le reste est littérature!“

Semnificativă poate fi următoarea parabolă din Matei Vișniec, în care ironia multiplică „vocile“; o face, între altele, pentru ochii, urechile și circumvoluțiunile noastre: „Eu stau la fereastră mai fumez o țigară / Istoria trece pe lângă mine / ținîndu-și sînii în palme (...) / magazinele sînt părăsite în grabă / în măcelării se face dintr-o dată liniște // Fratele meu, infirm de picioare / singurul din familie care face gimnastică / se tîrăște lângă mine / ce e, ce e mă întrebă / nimic, zic eu / trece istoria.“ (*Despre istorie*)

ÎNDOIALA IRONICĂ

Cîteva observații finale privitoare la ironie în sine. Istoria ei începe în momentul în care spiritul devine conștient de sine și se folosește pe sine, spre a se apăra (și separa), pentru a se vindeca după ce a fost decepționat, „rănit“; e o încercare ce se dorește nu atît vindicativă, cît vindecătoare. A eului, a lumii. Ironia are o funcție recuperatoare, restituind spiritului partea esențială din sine. Ea vine dintr-un gol, dar și dintr-un prea-plin, dintr-o anumită *frustrare*, dar și din *saturare*. De la Socrate la „postmodernitate“ (sau de la ... *cucută la coca-cola*), dincolo de somnul rațiunii rămîne ironia – insomnie a spiritului. Făcîndu-ne să ne dăm seama de ce cauze minore depind cele mai importante evenimente ale istoriei și ale vieții interioare, ironia încearcă să ferească omul de aleatoriul nefast al vieții, de exaltările ridicole și de rigiditatea convențiilor, dezvăluind falsul, lipsa de sens. Ea se află între conștiința precarității lucrurilor concrete, imediate, și dorința de a cunoaște lumea esențelor ultime, eterne, așa cum în timp s-a aspirat la ele (*ideea* lui Socrate, *monada* lui Leibniz, *triumghiul* lui Spinoza, *evidența* lui Husserl, *intuiția* lui Bergson, *existența* lui Heidegger, spre a da doar cîteva exemple). Ironia constată și/sau contestă desprinderile și atașamentele, triumfurile și înfrîngerile noastre în felul de a privi realitatea. Det(r)onantă și deturnantă, ea luptă împotriva anormalității, împotriva a ceea ce n-ar trebui să fie, dovedindu-se o revanșă a spiritului contra realității care îl dezmente. Să însemne atunci, oare, că e un fel

de parazit hrănit de imperfecțiuni? Privite din perspectiva ironiei, limitele, defectele pot fi și un rău necesar (gândirea imperfecțiunilor lumii și ale ființei noastre constituie chiar judecarea materiei ironiei).

Contestatară, fără a fi nihilistă, formă a libertății gândului, dar și formă a prudenței, gata să „cenzureze” (prin reducere la ridicol) înclinația ființei de a se singulariza și de a-și anihila gustul dialogului, ironia întoarce individul „rătăcit” spre real, convingându-l că poate fi el însuși chiar prin celălalt. Când inteligența (cu atributul său fundamental, bunul-simț) este amenințată sau blocată de ceva sau de cineva care afectează devenirea normală a conștiinței, ironia intervine subtil pentru a înlătura opreliștile. Păstrînd prospețimea spiritului, adecvarea lui la real, ea relativizează răspunsul, conform principiului că tot ce există ar putea fi altfel. Ironia contemplă facerile și desfacerile lumii cu inima deschisă și, în același timp, profund disimulat, adăpostind și suscitînd sentimentul și ideea de conflict dintre absolut și condiționat, dintre imposibilitatea și necesitatea unei cunoașteri și comunicări complete. Ironia este cea mai liberă dintre toate licențele pentru că te obligă să treci dincolo de tine însuși; și totuși cea mai reglată, deoarece este absolut necesară. Chiar cînd pare gratuită. Ironia progresează prin mijlocirea antitezei spre o sinteză (între tragic și comic), superioară.

Pe urmele lui Nietzsche, într-o formulare de spirit, s-a făcut o afirmație de genul: „Dumnezeu e mort, dar nici omul n-o duce prea bine”¹.

Se știe că s-au năruit în timp convingeri istorice, social-politice, filozofice, estetice, etice, religioase etc. Obosită, între gust și dezgust, dar deloc vlăguită, tînără încă, ironia a supraviețuit de-a lungul atîtor „vîrste” ale ascensiunilor și decăderilor și continuă să fie mereu în ofensivă. Dacă nu cumva ea chiar te întîmpină încă înainte de a te naște și nu te părăsește

¹ v. Gianni Vattimo, *Sfirșitul modernității*, Ed. Pro

nici dincolo de mormînt; sînt cunoscute măști mortuare care zîmbesc cu o ironie detașată de tot ce e lumesc și altele care par a rîde de propria lor soartă.

Aflată în alianță cu diverse modalități comice, ironia se realizează, prin urmare, prin comuniunea de idei, convingeri, sentimente dintre autor și cititor. Parafrazînd, am spune „le rire appelle le rire”. Să urmărim și principalele variante ale *rîsului* și *surîsului*, la M. Bucă:

absent, aburit, accentuat, acid, acidulat, acru, ademenitor, afabil, afectuos, agresiv, aiuristic, alb, alintat, amabil, amar, amarnic, amărit, amărui, ambiguu, amenințator, amețitor, amical, amuzant, anemic, angelic, apăsător, aprig, aprobativ, argintiu, argintos, arogant, ascuns, ascuțit, aspru, atent, atâteștitor, atroce, ațîțat, ațîțător, autoritar, batjocoritor, băiețesc, bănuitor, bărbătesc, bătran, bîziitor, behăit, bețiv, bezmetic, biciuitor, binevoitor, biruitor, bizar, blajin, blind, bleg, bolnav, bont, brusc, brutal, bubuitor, bucuros, bun, cadaveric, cald, calm, camaraderesc, candid, captivant, cast, catastrofal, cavernos, chicotit, chinuit, cinic, cinstit, ciudat, civilizat, clar, clocotitor, cochet, colosal, colțos, complice, comprehensiv, concesiv, condenscent, contagios, convențional, convulsiv, copilăresc, copilăros, cordial, corect, crîncen, crispat, cristalin, critic, crud, crunt, cuceritor, cuminte, cumpănit, cumplit, curat, cuviincios, damblagiu, decrepit, defăimător, deferent, descleiat, descurajat, desfrînat, desperat, destrăbălat, deșănțat, devotat, dezarmant, dezinvolt, dezmiardat, dezolat, diabolic, diafan, discret, disprețuitor, distant, divin, dizgrațios, domol, drăcesc, drăcos, drăgălaș, dubios, dulce, dulceag, dumnezeiesc, dur, dureros, echivoc, efemer, egal, enervant, enervat, enigmatic, enorm, etern, euforic, exagerat, exaltat, exasperant, excitant, exploziv, extenuat, extraordinar, factice, factiu, fad, fals, familiar, feciorelnic, femeiesc, fericite, fericit, fermecător, feroce, fioros, fonf, formidabil, forțat, fraged, fragil, franc, fricos, frumos, fugar, fugitiv, galant, galben, galeș, gîlgîit, gîlgîitor, gîngav, general, glumet, gol, golănesc, gras, grațios, greoi, greșos, groaznic, gros, grosolan, grotesc, grozav, gutural, hîrîit, hîtru, hidos, hohotitor, homeric, indecis, idiot, iezuit, imaculat, imbecil, imens, imobil, imoral, imperceptibil, impertinent, imperturbabil, incert, incisiv, incolor, inconștient, indiferent, indulgent, inefabil, inegalabil, inexplicabil, inexpugnabil, infam,

inocent, inofensiv, insinuant, insuportabil, inteligent, interminabil, intermitent, inuman, involuntar, ipocrit, irepresibil, irezistibil, ironic, isteric, iute, izmenit, îmbietor, îmbunat, împăcat, împăciuitor, împietrit, împleticit, împletit, înăbușit, înalt, încântat, încântător, încet, încremenit, încurajator, îndobitocit, îndoielnic, îndrăgostit, îndrăzneț, îndurător, îndurerat, înnebunitor, înfiorător, înfricoșător, înfruntător, înfundat, îngăduitor, ingeresc, înghețat, înjunghiat, înlemnit, înșelător, înțelegător, înțelept, întrebător, întristat, întunecat, învăluitor, învăpăiat, înveselit, înviorător, jalnic, jenat, jignitor, josnic, jovial, juvenil, lacom, larg, lasciv, laș, lînced, liber, limitat, limitativ, limpede, lin, liniștit, liniștitor, lipicios, lucid, lucitor, lugrubru, luminat, luminos, lung, macabru, machiavelic, maiestuos, mare, măreț, mărunț, măsurat, mecanic, melodios, meteoric, mic, mîeros, milog, mimat, minunat, mirat, misterios, moale, modest, mohorît, molîu, molcom, moleșitor, monden, morfolit, murdar, muștrător, mut, mutilat, natural, năprasnic, năvalnic, neastîmpărat, nebun, nebunesc, necăjit, nechezat, nechezător, neclintit, necruțător, necuviincios, necurmat, nedecis, nedefinit, nedumerit, nefîresc, nehotărît, neisprăvit, neizbutit, neîncrăzător, neîntrerupt, neliniștitor, nemaipomenit, nemăsurat, nemișcat, nenatural, nenorocit, neobișnuit, neobosit, neomenesc, nepăsător, neplăcut, neputincios, nerăutăcios, nerușinat, nervos, nesilit, nestînjenit, nestăpînit, nestăvilit, nestîns, nesuferit, nevinovat, nevoit, nevolnic, noduros, obosit, obraznic, obscen, obsecvîos, odios, ofilit, omenos, onctuos, optimist, oribil, ostenit, pal, palid, paradisiac, păgîn, penibil, perfid, perpetuu, persiflant, pierdut, pițigăiat, placid, plăcut, plăpînd, plin, politicos, poltron, potolit, poznaș, prefăcut, pregătit, prelung, prelungit, prevenitor, prietenesc, prietenos, primordial, proaspăt, producător, profesional, promițător, prost, prostănesc, prostesc, proteguitor, protocolar, provocator, pueril, puternic, rapid, rar, răbdător, răcnitor, răgușit, rămușos, răpitor, răsunător, rățăcitor, rău, răutăcios, războinic, rînjit, rece, reconfortant, recunoscător, regesc, resemnat, respingător, reticent, reținut, revoltator, rezervat, rigid, rostogolitor, rudimentar, rumen, rușinat, rușinos, sacadat, sarcastic, sardonîc, satanic, satisfacut, sălbatec, săltăreț, sănătos, sărac, sărăcăcios, scîrbavnic, sceptic, schimonosit, sclipitor, scurt, sec, secret, seducător, senil, senin, senzual, serafic, serios, sfîșietor, sfidător, sfielnic, sfios, silît, silnic, silnicit, sincer, sincopat, sinistru, slut, smerit, snob, solid, sonor, spart, spasmodic, speriat, spiritual, splendid,

spontan, sprinten, stînjenit, stăpînit, sterp, stîns, strălucitor, strîmb, strîmbat, straniu, strepezit, strașnic, strident, stupid, subit, sublim, subțire, suferind, sugrumat, sumbru, supărător, superior, supus, suspect, șăgalnic, șiret, șters, știrb, știutor, ștengăresc, șuierat, tabagic, tainic, tandru, tare, tăcut, tănuț, tăios, timp, tînăr, tehuț, teribil, timid, tîneresc, tomnatic, tonic, tonifiant, trandafiriu, transparent, triumfal, triumfător, trudit, tulbure, turbat, țeapăn, ucigător, uimit, uimitor, umbrit, umil, unsuros, urît, uriaș, uscat, ușor, usturător, vag, viscos, veninos, verzui, vesel, viclean, vinovat, virgîn, virginal, visător, viu, voinic, voinicesc, voios, voluptuos, vrăjmaș, vulgar, zadarnic, zburdalnic, zdravăn, zgîlțit, zgîriat, zglobiu, zgomotos, zguduitor¹.
Uitîndu-ne tot acolo², ironia ar fi:

acidă, afectuoasă, amară, amicală, amuzantă, apăsată, ascuțită, automată, banală, batjocoritoare, bătărească, binevoitoare, blîndă, bonomă, brutală, calmă, caustică, ciudată, condescentă, corosivă, cristalină, crudă, cruntă, cumplită, delicată, desuetă, detașată, diafană, disprețuitoare, distrugătoare, drăgălașă, dulce, dură, dureroasă, enigmatică, evidentă, exagerată, falsă, fină, formidabilă, glumeată, grea, greoaie, groasă, grosolană, idioată, ieftină, imbecilă, imperceptibilă, imponderabilă, incisivă, indulgentă, inimitabilă, insuportabilă, inteligentă, intensă, interioară, invidioasă, involuntară, îndurerată, înfiorată, îngăduitoare, întîmplătoare, întunecată, înțeleaptă, jalnică, jignitoare, jucăușă, justificată, luminoasă, macabră, melancolică, moale, molatică, monstruoasă, mușcătoare, neacoperită, necruțătoare, nedisimulată, neînțelegătoare, nemărginită, nemiloasă, nepăsătoare, neroadă, noroasă, oribilă, permanentă, perversă, provocatoare, răsucită, răutăcioasă, rea, rece, respectuoasă, reținută, sarcastică, sclipitoare, seacă, simpatcă, sinceră, sîngeroasă, stăpînită, șarmantă, șfichiuitoare, șuierătoare, tandră, tăioasă, tristă, triumfătoare, trufașă, usturătoare, ușoară, veninoasă, victorioasă, vidă, vindicativă, violentă, vulgară, zdrobitoare, zvăpăiată.

¹ M. Bucă, *Dicționar de epite al limbii române*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985, pp. 247-282
² *Ibid.*, p. 143-144

Înțelegerea conceptului de ironie (și a categoriilor înrudite) e și o parcurgere a erorilor și certitudinilor, a trăirilor și cunoștințelor stabile și instabile, inutile și fertile, imobile și versatile. Simplificînd, în cel ce vrea să înțeleagă ironia se află, la un moment dat, „teoreticianul” și „practicianul”, cel ce și-a propus s-o gîndească și cel ce a trebuit s-o trăiască. Primul e înclinat să creadă că experiența e mai întotdeauna o „parodie” a ideii; al doilea e tentat să spună că experiența nu ne înșeală niciodată, ci doar (pre)judecățile noastre. Unul tinde spre explicarea conceptului prin unificarea datelor într-un „sistem”, celălalt „fragmentează”, multiplică mereu punctele de vedere. Adevărul le poate scăpa, în egală măsură, fiecăruia. Tot ce poți face e să încerci să-ți păstrezi dorința de a găsi răspunsuri și răbdarea (cînd ele nu există încă) în refuzul de a înlătura intuițiile neexplicate (neexplicabile) pe calea unei argumentări necesare și posibile.

Baudelaire afirma că rîsul este unul dintre sîmburii mărului. Tot acolo se află și plînsul. Și rîsu'plînsu. E posibil, sugerează ironia, ca nu un măr să-i fi dat Evei șarpele în ceasul fatal, ci, generalizînd lucrurile, chiar mai mult decît atît: un concept. S-o fi făcut-o șarpele, oare, spre a se încălzi mai tîrziu la sînul concretului? Între absolut și relativ, pe care-i știe frați gemeni, ironia așază, în felul ei, un măr desăvîrșit.

Să nu uităm însă, ironia are o „impertinență nuanțată: arta de a ști să te oprești la timp. Cea mai mică îngroșare o risipește. Dacă ai tendința să insiști, riști să te pierzi împreună cu ea”¹.

Ironia este prea morală pentru a fi întotdeauna artistă, după cum este prea acid-logică pentru a fi cu adevărat comică, altfel spus, pentru a trece orice dezabuzare în amuzare pur și simplu; nu-ți vine să glumești cu propria conștiință și nici cu ceea ce este încă foarte ardent la viața în care ești pe deplin implicat. Ironia ne dă libertatea de a ne întoarce, dar nu înapoi

¹ Emil Cioran, *Mărturisiri și anateme*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 161

spre inconștientă, ci înapoi spre mai multă conștiință, spre o conștiință mai intensă, mai vie; oare ironia să însemne un timp pierdut și regăsit, pierdut și de două ori recîștigat?

„A ironiza înseamnă a alege dreptatea. Ne gîndim la dovezi, la societatea care va rîde de noi, la trecutul și viitorul care ne privesc, la alte zone din noi înșine, care-și cer drepturile, la acei nenumărați *non-eu* din jurul *Eului* (...) O, Doamne! De ce oare nu putem fi în același timp și plini de rațiune și plini de pasiune?”¹

Ironia refuză slăbiciunea pentru definiție, altfel spus pentru ceea ce are cît mai puțin de-a face cu realul. Amestecăm adevăruri pure și impure, într-o lume mereu reală și ireală, iar amestecul, „coborîre” a cugetului, este, deseori, tocmai o revanșă a vieții. Din tot ce ne provoacă suferința, nimic nu ne dă, ca decepția din surîsul ironiei, senzația că ne apropiem în sfîrșit de *real*.

Știm, așadar, ce-i ironia? În spiritul lui Socrate am putea spune: dacă știu că nu știu, mi se pare că știu. Dacă nu știu că știu, mi se pare că nu știu. Prin ironie, figurat vorbind, incertitudinea devine mama, sora și fiica unei certitudini posibile; Ca atare, nu adevărul (ironiei) se numără printre posesiunile noastre, ci noi printre ale sale. Ca și poezia, chiar mai mult decît ea, ironia conține nu răspunsul, ci întrebarea; amîndouă înseamnă o tentativă infinită de rescriere a realității, a *textului nemărginit* care e însăși viața; viața și ironia au în comun, înainte de toate, faptul că niciodată nu ajungem să le înțelegem (oricît am crede) pe deplin.

Prezent al unui *sfîrșit continuu*, ironia rămîne – se pare – *insomnia începutului*. Să fi devenit ea „zeu”, „daimonul” nostru? Un răspuns exclusivist, tranșant, ar fi, desigur, contrar însuși spiritului ironic. Deocamdată se poate constata cel puțin faptul că, făcînd trei timpuri respirabile, *prezentul* ironiei ține de *viitorul trecutului*. Oriunde este „infinitate bună” – scrie

¹ VI. Jankélévitch, *op.cit.*, p. 33

Noica – există *sens*, adăugînd: „Nu rîsul, surîsul... Isus n-a rîs. Dar va fi surîs. E suficient un surîs al Vieții ca totul să recapete *sens*”¹. Rămîn, așadar, „vocile” ironiei: încercați să reveniți la voi înșivă, dar nu uitați și că, plini de sine, puteți fi mai goi lăuntric; îndrăzniți să fiți comici, pentru că vi se cuvine intrarea în cercul (cercul) lumii, îndrăzniți să fiți tragici, pentru că meritați libertatea. Conștiința a *limitei*, dar căutînd *libertatea*, ironia și-o va asuma pe cea dintîi și o va încerca mereu pe cea de-a doua. „Surîsul cel puțin trebuie să ne fie iertat!” – considera Titu Maiorescu; e „una dintre însușirile (...) care formează un mijloc de apărare în contra multiplelor greutăți ale vieții”². Poate fi ironia o iluzie care să-și dorească să le răscumpere pe toate celelalte?

Lucrarea nu are pretenția exhaustivității nici, prin urmare, ambiția „perfecțiunii”. Ceea ce nu înseamnă că autorul nu a încercat evitarea suficienței sau a subiectivității aleatorii; dar e nevoie și de „goluri”, de „incertitudini”, pentru că nici „perfecțiunea”, nici „plenitudinea” nu caracterizează multe fragmente care ne alcătuiesc Viața. Ubicuitatea ironiei ar putea fi un alibi perfect pentru toate absențele. Inclusiv pentru absența perfecțiunii demersului înțelegerii de față.

¹ Constantin Noica, *Carte de înțelepciune*, Ed. Humanitas, București, 1993, p.35, 58

² Titu Maiorescu, *Critice*, I, 1892, București, p. 129

REPERE BIBLIOGRAFICE

A. OPERE

EMIL BOTTA

1. *Întunecatul April*, Fundația pentru Literatură și Artă (Operele premiate ale scriitorilor tineri), București, 1937
2. *Pe-o gură de rai*, Ed. Națională - Gh. Mecu, București, 1943
3. *Poezii*, EPL, București, 1966
4. *Versuri*, Ed. Eminescu, București, 1971
5. *Poeme*, Ed. Albatros, București, 1974, Colecția „Cele mai frumoase poezii”
6. *Poezii*, Ed. Eminescu, București, 1979
7. *Cavalerul cu Melc de aur*, Ed. Minerva, București, 1985
8. *Scrieri*, vol. I-III, Ed. Minerva, București, 1987
9. *Trântorul* (proze poetice), Imprimeria de Vest, Oradea, 1993
10. *Un dor fără sațiu*, Ed. Minerva, București, 1991

GELLU NAUM

1. *Drumețul incendiar*, cu trei calcuri de Victor Brauner, 1936
2. *Libertatea de a dormi pe o frunte*, cu un desen de Victor Brauner, 1937
3. *Vasco da Gama*, cu un desen de Jaques Hérold, 1940
4. *Culoarul somnului*, cu un desen de Victor Brauner, 1944

MIRCEA DORU LESOVICI

5. *Medium*, 1945
6. *Critica mizeriei* (în colaborare cu Paul Păun și Virgil Teodorescu), „Colecția suprarrealistă”, 1945
7. *Teribilul interzis*, proze poetice, cu un frontispiciu de Paul Păun, „Colecția suprarrealistă”, 1945
8. *Spectrul longevității - 122 de cadavre* (în colaborare cu Virgil Teodorescu), 1946
9. *Castelul orbilor*, „Colecția suprarrealistă”, 1946
10. *Cel mai mare Gulliver*, Editura Tineretului, București, 1958
11. *Cartea cu Apolodor*, Editura Tineretului, București, 1959
12. *Poem despre tinerețea noastră*, EPL, București, 1960
13. *Soarele calm*, EPL, București, 1961
14. *A doua carte cu Apolodor*, Editura Tineretului, București, 1964
15. *Athanor*, EPL, București, 1968
16. *Poetizați, poetizați*, Ed. Eminescu, București, 1970
17. *Poeme alese*, Ed. Albatros (selecție 1970), cu o prefață de Ov.S.Crohmălniceanu, București, 1970
18. *Copacul animal*, Ed. Eminescu, București, 1971
19. *Tatăl meu obosit*, Ed. Cartea Românească, București, 1972
20. *Descrierea turnului*, Ed. Albatros, București, 1975
21. *Partea cealaltă*, Ed. Cartea Românească, București, 1980
22. *Malul albastru*, Ed. Cartea Românească, București, 1990
23. *Fața și suprafața*, Ed. Litera, București, 1994
24. *Sora fântina*, Ed. Eminescu, București, 1995

GEO DUMITRESCU

1. *Aritmetică* (semnat Felix Anadani), 1941
2. *Libertatea de a trage cu pușca*, (Premiul pentru poezie al Editurii Fundațiilor pentru scriitorii tineri), 1946
3. *Aventuri lirice*, ESPLA, București, 1963
4. *Nevoia de cercuri*, EPL, București, 1966
5. *Jurnal de campanie*, Ed. Cartea Românească, București, 1975

IRONIA

6. *Africa de sub frunte*, Ed. Albatros, București, 1977, Colecția „Cele mai frumoase poezii”
7. *Billard*, ed. bilingvă, prefață de Gabriel Dimisianu, Ed. Eminescu, București, 1981
8. *Versuri*, Ed. Minerva, București, 1981
9. *Aș putea să arăt cum crește iarba*, Ed. Eminescu, București, 1989
10. *Libertatea de a trage cu pușca și celelalte versuri*, Ed. Viitorul Românesc, București, 1994

NICHITA STĂNESCU

1. *Sensul iubirii*, cu o prefață de Silviu Iosifescu, București, ESPLA, 1960, Colecția „Luceafărul”
2. *O viziune a sentimentelor (versuri)*, București, EPL, 1964
3. *Dreptul la timp*, București, Editura Tineretului, 1965
4. *11 elegii*, București, Editura Tineretului, 1966
5. *Oul și sfera*, București, EPL, 1967
6. *Roșu vertical*, București, Editura Militară, 1967
7. *Alfa (1957-1967)*, București, Editura Tineretului, 1967
8. *Necuvintele*, 12 ilustrații de Mihai Sânzianu, Editura Tineretului, București, 1969
9. *Un pământ numit România*, București, Editura Militară, 1969
10. *În dulcele stil clasic*, Ed. Eminescu, București, 1970
11. *Belgradul în cinci prieteni*, cu o prefață de Mircea Tomuș, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1972
12. *Cartea de recitare*, București, Ed. Cartea Românească
13. *Clar de inimă*, Iași, Ed. Junimea, 1973
14. *Starea poeziei*, cu o prefață de Aurel Martin și un portret de Radu Boureanu, București, Ed. Minerva, 1975, Colecția „Biblioteca pentru toți”
15. *Epica Magna*, cu ilustrații de Sorin Dumitrescu, Ed. Junimea, Iași, 1978
16. *Operele imperfecte*, cu desene: 6 ipoteze de bolți antropomorfe și 6 studii asupra cubului de Sorin Dumitrescu, Ed. Albatros, București, 1979

VIANU, TUDOR
Estetica, E.P.L., București, 1968

VOELTZEL, RENÉ
Le rire du Seigneur. Enquête et remarques sur la signification théologique et pratique de l'ironie biblique, Oberlin, Strasburg, 1955

WILDE, ALAN
Horizons of Absent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination, Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1981

WITTGENSTEIN, LUDWIG
Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă, Ed. Humanitas, București, 1993

BIBLIOTECA JUDETEANA
 „GH. ASACHI”
 IASI

TABLA DE MATERII

Prefață (5)

I. Scurt istoric al conceptului de ironie (9)

- I.1. Sokrateion (11); I.2. Reconsiderări: diferențe și repetiții (18); I.3. Ironia romantică (24); I.4. De la Kierkegaard la Jankélévitch (36); I.5. The Postmodern Cha(lle)nge (40); I.6. Pentru a nu conchide(56).

II. Logica și stilistica ironiei (63)

- II.1.1 Ironia - energia paradoxului. Paradoxul - energia ironiei (65); II.1.2. Limbajul ironiei, între denotativ și conotativ. Pegasul devenit Cal troian (72); II.2.0. Preliminarii (92); II.2.1. Modul umoristic (94); II.2.2. Modul satiric (112); II.2.3. Modul sarcastic (121); II.2.4. Modul grotesc (124); II.2.5. Modul burlesc (131); II.2.6. Modul parodic (135); II.2.7. Modul ludic (145)

III. Paradigme ale ironiei în poezia contemporană (151)

- III.1. Emil Botta (153); III.2. Gellu Naum (174); III.3. Constant Tonegaru (195); III.4. Geo Dumitrescu (203); III.5. Nichita Stănescu (218); III.6. Marin Sorescu (251)

IV. Configurații ale ironiei în poezia contemporană (285)

- IV.1.(Anti-)lirismul banalului insolit: Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Ovidiu Genaru, Emil Brumaru, Nicolae Prelipceanu(288); IV.2. Ironie și sarcasm. Convergențe și divergențe: Adrian Păunescu, Ioanid Romanescu, Mircea Dinescu, Dorin Tudoran (299); IV.3. Ironia - *autopsia grației*. Mitologia interogației, interogarea mitologiei. *Melosul* grav al ironiei: Dan Laurențiu, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi (305). IV.4. Către noi aventuri estetice: *Generația '80* (310)

Îndoiala ironică (315)

Repere bibliografice (323)